

# **НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

**СОФИЯ**

Театрален департамент

**Десислава Шпатова**

**ИНГМАР БЕРГМАН НА БЪЛГАРСКАТА ТЕАТРАЛНА  
СЦЕНА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

На дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен  
„ДОКТОР”

Научно направление  
8.4. „Филмово и театрално изкуство“

Научен ръководител:  
**Проф. Петя Александрова д. н.**

Рецензенти:  
**Проф. д-р Йоана Спасова – Дикова**  
**Доц. д-р Ася Иванова**

Становища:  
**Проф. Анна Топалджикова, д.н**  
**Проф. д-р Венета Иванова**  
**Проф. Виолета Дечева, д.н**

**София, 2021**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита по реда на Закона за развитието на академичния състав в Република България от „Театрален департамент“, при Нов Български Университет, гр. София на заседание проведено на 02.04.2021 г.

Дисертационният труд е в обем от 130 страници, от които 115 основен текст. В структурно отношение включва: увод, изложение в три глави, изводи и заключение, основни приноси на дисертационния труд, библиография – 101 източника (69 заглавия на кирилица и 32 на латиница).

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 30.08.2021 г. от 14:00 часа в онлайн платформа ZOOM, на открито заседание на Научно жури в състав: проф. д. н. Виолета Дечева, проф. д. н. Анна Топалджикова, проф. д-р Венета Дойчева, проф. д-р Йоана Минкова Спасова – Дикова и доц. д-р Ася Иванова.

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение в Учебния отдел на Нов Български Университет – гр. София.

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

<b>I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>1</b>
1. Актуалност на темата .....	1
2. Обект, предмет и цел на изследването.....	2
3. Задачи на изследването.....	2
4. Изследователска теза на изследването .....	3
5. Използвана методология .....	5
6. Ограничителни условия, обхват на изследването и уточнения .....	5
<b>II. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>6</b>
1. Структура на дисертационния труд.....	6
2. Съдържание на дисертационния труд .....	9
<b>III. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>39</b>
<b>IV. СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....</b>	<b>41</b>
<b>V. БИБЛИОГРАФИЯ.....</b>	<b>42</b>
<b>VI. СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА .....</b>	<b>49</b>



# **I. ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

## **1. Актуалност на темата**

Актуалността на Бергман в съвременния постсекуларен свят се корени в драматичната свързаност на творчеството му с вечните етични, философски, морални и екзистенциални въпроси, които той превръща в уникални кинематографични тропи - страхът от смъртта, недостижимостта на Бог, фантомите на миналото, личността, сексуалността и психиката с присъщата им уязвимост, табутата и тайните в семейството, авторефлексията на артиста в неговото произведение, реалността на съня и въображаемостта и т.н.

Тази актуалност се определя от това, че Бергман е упражнил и продължава да упражнява влияние върху българската театрална сцена, въпреки, че го познаваме най-вече като кинематографист - през филмите, но и през сценариите му, през поредицата документални филми за него и през книгите му, както неговите, така и на другите за него. (Улман 2018) Бергман е един от малкото световни кино-режисьори, които са силно свързани през целия си творчески път с театъра. „Между моята работа в театъра и моята работа във филмовото студио винаги стои една много кратка стъпка. Понякога тази стъпка се отблагодарява, но понякога е недостатък. Но това винаги е била една кратка стъпка.“ (Bergman 1973, p. 163) (Törnqvist 1995a, p. 12)

Рефлексите върху творчеството му на представители от различни режисьорски поколения естествено стават факт и на българската театрална сцена и кино. Ако по отношение на киното има натрупан научен опит свързан с Бергман и негово влияние в България, то по отношение на театъра подобен не е наличен.

Синергията на театър и кино в творчеството на Бергман, прави възможен преносът на влияния от екрана към сцената и обратно. Този феномен е валиден и за българския театър, който припознава киносценариите и литературата на Бергман като драматургични творби и основа или повод за театрални постановки. Освен пряко измеримото влияние – театрални представления на българска сцена по текстове на Бергман, съществува и косвено, което се случва през усвояване и прилагане в съвременните театрални форми на тематични, методологически, визуални, музикални и композиционни модели от кино-творчеството на Бергман. Неговият кинематографичен език е вид практически наръчник

за работа с композиционни модели, които театърът усвоява като пренос в триизмерни епически и психологически планове.

## **2. Обект, предмет и цел на изследването**

**Обект** на дисертацията е творчеството на Ингмар Бергман и въздействието му върху българския театър в края на XX в. и началото на XXI в. през постановките „Падането на Икар“, „Есенна соната“, „Замлъкване“, „Псевдоморалите“, „Сарабанда“, „След репетицията“, „Сцени от един семеен живот“, авторските постановки със заглавия „Изкуството да смяташ боклука под килима“ по „Сцени от един семеен живот“, „Часът на вълците“ по текстове на Бергман от „Из живота на марионетките“ и „Промяната“ по текстове на Лив Улман и Ингмар Бергман.

**Предмет** на настоящото изследване са театралните постановки на българска сцена в периода 1995 – 2019 г. върху драматургични и литературни текстове на Ингмар Бергман. Проучването е свързано със собствено авторско изследване, осъществено през анализ на творчеството на му като режисьор и сценарист, и през сценичната реализация на три спектакъла по негови текстове на българска сцена от автора на дисертационния труд: „Изкуството да смяташ боклука под килима“ по „Сцени от един семеен живот“, „Часът на вълците“ по текстове от „Из живота на марионетките“ и „Промяната“ по едноименната книга на Лив Улман и сценария на филма „Персона“.

**Целта** на изследването е чрез проведеното собствено проучване, да се представят и анализират творбите на Бергман, реализирани на българската театрална сцена като се открие приноса им за развитието на съвременния театрален език и тематичното обогатяване на българския театър.

## **3. Задачи на изследването**

За да се достигне до целта, дисертационният труд поставя няколко ключови **изследователски задачи**:

1. Анализ на творчеството на Ингмар Бергман в дискурса на театралното изкуство;
2. Описание на театралните постановки на Ингмар Бергман на българската сцена, включително чрез личен авторов опит;

3. Представяне на собствено изследване на театъра на Ингмар Бергман на българската сцена.

#### **4. Изследователска теза на изследването**

**Изследователската теза** в дисертационния труд е формулирана по следния начин:

*В периода на Желязната завеса, киното е един от малкото комуникационни канали на българските творци-артисти с тенденциите в световното изкуство. Бергман оказва пряко въздействие върху голяма част от тях и ехото на този процес е актуален и днес, повече от сто години след рождението му. Познаването на творчеството на Бергман и неговото транспониране на българската театрална сцена допринасят за развитието на авторския подход в театъра, стимулират изследване на света на несъзнаваното и метафизичното, както и отказа от синтез на всяка цена, като един от белезите на постдраматичния театър. Идеите на Бергман и творчеството му обогатяват тематично българския театър, допринасят за надграждането традициите на психологическия театър у нас и актуализират преподаването на актьорски и режисьорски практики и техники.*

Авторовата теза почива на идеята за развитие и надграждане на традицията на психологическия театър чрез творчеството и драматургията на Бергман, които не могат да бъдат поставени в рамки – психологизмът се конвертира в своите антиподи - от сюрреализъм до натурализъм. Съвременността е в пряка връзка с архаиката, точният психологизъм – с абстрактни фантазии и това разширява разбирането ни за психологически подход в перформативните изкуства. В творчеството на Бергман съжителстват в едни дискурс взаимно оборващи се тези, които не дават отговори и не обясняват реалността, а питат и ни тревожат за нея. Идеите на Бергман променят реалността, в която живеем, и предлагат алтернативи за публиката. Те могат да бъдат приети или отказани, което разбира се, е свързано и с разнообразието от възможни светове. Тази отворена форма на изкуството му има тенденция видимо да оформя трансформации, развитие и промени, не само чрез режисьора и неговите артисти, но и в публиките.

Бергман принадлежи към великата школа на Авторското кино от 50-те и 60-те години на XX век, заедно с Антониони, Бунюел, Висконти, Фелини, Пазолини, Ален Рене,

Курасава. Изкуствата, особено в първите десетилетия на XX век, се взират в „модерния човек“ и неговите терзания в екзистенциалните му дълбини, поставят нравствени и философски проблеми. Авторското кино черпи от това ново познание, режисьорите създават свой концептуален и езиков апарат и с него правят своите екранни „елитарно-експресивни“ шедевори. (Найденова 2007, с. 2)

Изкуството на Бергман е изкуство на самоанализа и авторефлексията, силно повлияно, както от Фройд, така и тезите на Киркегор (Киркегор 1995) за „несъщностното съзнание“ и френските екзистенциалисти. Влиянието на Киркегор върху Бергман може да се обобщи с термина, който датският философ въвежда за „несъщностното съзнание“.

Младият кинорежисьор споделя тезата на екзистенциалистите, че целият живот е чудовищен ад, от който няма изход. Метафизичните проблеми във филмите му по своята природа са универсални и би било невярно да се припознават като изразяващи нещо типично шведско, твърди д-р Маарет Коскинен, влизайки в полемиката за клиширана представа за Бергман и изравняването представите за „типично Бергманово“ и „типично шведско“. „Филмите на Бергман изразяват не толкова вяра, колкото съмнение, може би изначално човешко и екзистенциално състояние на криза, бунт срещу абсолютния авторитет, който може да е Бог, други хора или бракът. „Адът, това са другите...“ (Коскинен, 2004) С това изначално безпокойство започва дългият път на Бергман в търсене на отговори през целия му творчески и житейски път.

Творчеството на Бергман е обект на широк интерес и е изследвано от различни области, които разкриват положителни резултати във връзката му с много други сфери: теология, психология, образование, социалната интервенция. Неговата ретранслация на театралната сцена неизбежно е свързана с подобно широкопектърно въздействие. Много автори твърдят, че театърът осъществява ефективни промени и трансформации. Какво означава това в контекста на изкуството на Бергман? Какво се случва в театралната практика, която позволява / насърчава / произвежда трансформация, надграждане и промяна по много видим начин?

За да осветим повече този въпрос, трябва да отбележим, че в при Бергман всичко е свързано в процеси на промяна, независимо дали говорим за превръщането на несъзнавано в осъзнато, на емоциите в естетически форми; написаните текстове в



триизмерни пиеси (реквизит, декори, костюми, светлини, звуци), актьорите в герои, светлината в тъмнина, реалността във сън, театъра в кино и киното в театър.

Изследването на Бергман в дискурса на театралната практика, дава достъп до информация, опит и знания, които да ни помагат да разширим разбирането си за феномена на неговата хибридна творческа природа, свободно движеща се в световите между личната биография и фантазмите, екрана и сцената.

## **5. Използвана методология**

- Теоретичен анализ на литературни, документални и научни източници за живота и работата на Ингмар Бергман;
- Ретроспективен анализ в рамките на историческия подход, чрез представяне на литературен обзор във връзка с проблематиката;
- Количествен метод и по-конкретно методът „интервю“, чрез самостоятелно зададени въпроси;
- Сравнителен анализ на представените данни и отчитането им;
- Цялостен анализ на резултатите от проведеното изследване.

## **6. Ограничителни условия, обхват на изследването и уточнения**

Настоящият труд не претендира за изчерпателност и всеобхватност на разглежданата проблематика. **Ограниченията** в разработката са свързани с липсата на достъп до някои важни материали, съобразно правилата за етичност на провеждане на проучването. Освен това, могат да се поставят и следните времеви и пространствени рамки:

- Изследването се извършва само на българска театрална сцена;
- Като начало може да се посочи позицията на автора-докторант от момента на личния му досег с произведенията на Ингмар Бергман – авторът е единственият режисьор в България, поставил три постановки по текстове на Бергман.
- Личното авторско мнение прави проучването специфично от ъгъла на театралния режисьор и работата върху Бергман – нещо, което досега е правено само през призмата на филмовата критика.

- В процеса на работа ще бъде използвана само публично достъпна информация – българска и чуждестранна литература, документални и научни източници, електронни източници, интернет сайтове;
- Проучването е изцяло съобразено с всички етични правила при неговото осъществяване и не накърнява престижа на изследваните лица и/или институции;
- Изследването може да послужи на студенти и преподаватели, на различни организации и хора, които обмислят варианти за развитие в областта на театралната режисура, както и на други заинтересовани от проблема страни.
- При направената тематична библиографска справка от НАЦИД по настоящата тема на автора, е цитирана само една дисертация по близка тема.<sup>1</sup>

## **II. СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

### **1. Структура на дисертационния труд**

Дисертационният труд се състои от няколко основни части, както следва: увод; изложение, разгърнато в три части; изводи и заключение; основни приноси на дисертационния труд; библиография.

Дисертационният труд е структуриран по следния начин:

#### **ВЪВЕДЕНИЕ (УВОД)**

#### **ПЪРВА ЧАСТ. АНАЛИЗ НА ТЕАТРАЛНОТО И ФИЛМОВО ТВОРЧЕСТВО НА ИНГМАР БЕРГМАН**

##### **1. ПОТРЕТ**

##### **2. ПРОУЧВАНИЯ**

##### **2.1. ВЛИЯНИЯ И ТЕМИ**

Бащата и Бога

Майката и жената

Островът и смъртта

---

<sup>1</sup> Хр Дс 17324 1. Рускова, Елизария Райчева. Към проблема за рецепцията на скандинавска драматургия в България (1884-1944). Дисертация. СУ "Свети Климент Охридски". Фак. по клас. и нови филологии. Кат. "Германистика и скандинавистика". 2015.

Аугуст Стриндберг  
Йохан Себастиан Бах  
Театърът

## 2.2. РЕЖИСЬОРСКИ ПОХВАТИ

Кино и театър в диалог  
Импулсът от несъзнаваното  
Актьорът в близък план  
Фокусна точка и пространство  
Светлина  
Музика вместо реплика

## 3. ТВОРЧЕСТВОТО НА БЕРГМАН

- 3.1. Постановки
- 3.2. Филми
- 3.3. Литературни произведения

## **ВТОРА ЧАСТ. ТЕАТРАЛНИТЕ ПОСТАНОВКИ ПО И ЗА ИНГМАР БЕРГМАН НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА**

### 1. ПОПУРЯНОСТТА НА БЕРГМАН В БЪЛГАРИЯ

- 1.1. Българската сцена на Бергман
- 1.2. Юбилеят по случай 100-годишнината от рождението на Ингмар Бергман

### 2. ТЕАТРАЛНОТО НАЧАЛО

- 2.1. „Падането на Икар“ на Иван Добчев, 1993 г.
- 2.2. „Есенна соната“ на Младен Киселов, 2001 г.

### 3. СПЕКТАКЛИТЕ НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА

- „Замлъкване“, 2008 г.
- „Псевдоморалите“, 2009 г.
- „Сарабанда“, 2016 г.
- „След репетицията“, 2018 г.
- „Сцени от един семеен живот“, 2019 г.
- Радио-пиеси

#### 4. ЛИЧЕН ОПИТ

4.1. „Изкуството да смяташ боклука под килима“, 2008 г.

4.2. „Часът на вълците“, 2013 г.

4.3. „Промяната“ по Лив Улман и „Персона“ на Бергман, 2016 г.

#### 5. ЛИЧНА ТВОРЧЕСКА БИОГРАФИЯ

### **ТРЕТА ЧАСТ. СОБСТВЕНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА ТЕАТЪРА НА ИНГМАР БЕРГМАН**

#### 1. ПРЕДСТАВЯНЕ НА ИЗСЛЕДВАНИТЕ РЕСПОНДЕНТИ

1.1. Станка Калчева

1.2. Елица Матеева

1.3. Елена Панайотова

#### 2. ЕТИЧНИ ПРАВИЛА ПРИ ПРОВЕЖДАНЕ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО ВЪРХУ ТЕАТЪРА НА БЕРГМАН

#### 3. МЕТОДИКА НА ПРОВЕДЕНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

3.1. Методи на проучването

3.2. Въпроси на проучването

#### 4. АНАЛИЗ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ПРОВЕДЕНИТЕ ИНТЕРВЮТА

Станка Калчева

Елица Матеева

Елена Панайотова

#### 5. ПЕРСПЕКТИВИ ЗА РАЗВИТИЕ И ПОПУЛЯРИЗИРАНЕ НА ТВОРЧЕСТВОТО НА ТЕАТРАЛНИЯ РЕЖИСЬОР ИНГМАР БЕРГМАН

### **ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

### **ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

### **БИБЛИОГРАФИЯ**

## 2. Съдържание на дисертационния труд

В **уводната част** на дисертационния труд се разглеждат актуалността и значимостта на избраната проблематика. Тук са определени и основните аспекти на въведението. Посочени са предмет, обект, цели и изследователски задачи. Формулиран е един от ключовите компоненти на дисертацията, а именно – изследователската теза на проучването, която трябва да бъде идентифицирана (доказана или отхвърлена) в края на разработката. В уводната част са посочени изследователските подходи и методология на проучването като в същото време е аргументиран изборът на методите на изследването. Въведението завършва с изложените ограничения и допускания на разработката, вкл. нейният пространствен и времеви обхват.

### Част първа

**Част първа** прави обстоен анализ на театралното, филмово и литературно творчество на Ингмар Бергман. Предвид това, тази част засяга три основни теми свързани с проблематиката.

Първата тема от Част първа е свързана с **портрета** на Ингмар Бергман и разисква неговата житейска и творческа биография. Основните моменти, които се засягат е семейната среда в пасторския дом, чиято атмосфера се превръща в мощен творчески импулс и предопределя тематичното поле на бергмановото изкуство, което се превръща в емблематично за европейското авторско кино. Бергман осъществява авторефлексия на живота си не само през кинематографията, но и през откровеното споделяне на най-съкровени моменти от нея в автобиографичните си книги, интервюта и документални филми,. Авторът посочва момента, в който Бергман открива киното и театъра, които се превръщат в негови убежища за цял живот.

След дипломирането в Стокхолмския университет съдбата шеметно завърта Бергман с безброй постановки в театъра, който е сред най-големите му страсти. Той развива не само творческа кариера, но натрупва и управленски опит като директор на Кралския драматичен театър в Стокхолм (1963-1966), където осъществява редица реформи и има възможност да поставя пиесите на своя идол Август Стриндберг – „Госпожица Юлия“, „Игра на сънища“, „Соната на призраците“, трилогията „Пътят към Дамаск“ и др., към

които се завръща периодично през живота си. Те присъстват във филмите му и упражняват ключово влияние за формирането му.

Бергман е един от най-продуктивните творци, съчетаващ работата в две различни форми на изкуство – театър и кино, които си взаимодействат и осъществяват пренос на смисли, теми, средства и език. Животът в началото на кариерата му се разделя между репетиции в театъра през седмицата и снимки в почивните дни. Той е режисьор на над 170 театрални постановки и над 60 художествени и документални филма за киното и телевизията, повечето по свой сценарий. Авторът проследява поредицата от творчески пробиви на световните кинофоруни, които поставят Бергман във фокуса на вниманието.

Специален акцент е поставен върху първите творби, с които Бергман се заявява на световната филмова сцена: „Лято с Моника“ (1953), „Усмивки в една лятна нощ“ (1955) и „Седмият печат“ (1957).

Годината 1976-та е преломна за Бергман – той е задържан от шведските власти по обвинение в укриване на данъци – инцидент, който помрачава успеха на режисьора. Освобождават го със забрана за напускане на страната. Въпреки оттеглените обвинения и необходимостта от доплащане само на някои допълнителни данъци, унижението за режисьора е огромно. В „Латерна магия“ Бергман подробно описва ситуация, която определя като „катастрофа“ в живота си и която става причина да вземе тежки и крайни решения. (Бергман 1995, с. 91–110) Така, сам изпада в изгнание във Федерална Република Германия, където остава 9 години. Там работи и създава произведенията „Змийското яйце“ (1977), „Есенна соната“ (1978) и „Из живота на марионетките“ (1980). Работи активно и като театрален режисьор в Мюнхен. С филма „Фани и Александър“ се завръща триумфирайки в родната Швеция през 1982 г. Лентата е отличена с 4 награди „Оскар“ (режисура, операторско майсторство на Свен Нюквист, най-добър чуждестранен филм и сценография). След завръщането си, Бергман се установява в Стокхолм, а през последните години живее на остров Форьо, който се превръща в неговия емблематичен кинематографичен и житейски ландшафт.

Ингмар Бергман установява дълготрайни отношения с много от своите актьори, повечето от които работят с него както на сцената, така и на екрана. С много от тях той е близък приятел, сред тях има негови любими и съпруги. Освен това актьорите на Бергман

не само снимат или играят на сцената с него, те пишат с него, режисират филми, които е написал или продуцирал, появяват се във филми, направени по сценариите му.

Жените в живота му го даряват с общо девет деца, а самия той в „Латерна магия“ се шегува с влюбчивостта си. Една от тях обаче (Лив Улман) е музата на Бергман, която оставя отпечатък в цялото му зряло творчество. Норвежката актриса е жената, чиято душевност Бергман задълбочено разкрива в своите филми – „Персона“, „Срам“, „Шепот и викове“, „Страстта на Ана“, „Лице срещу лице“, „Есенна соната“ и др. Дори в последния му филм „Сарабанда“ (2003) Бергман отново среща вече остарелите Лив Улман и Ерланд Йозефсон. Тридесет години след „Сцени от един семеен живот“, зрителят ги вижда пак в ролите на съпрузи, които, въпреки безкрайната си любов не могат да бъдат заедно. Въпреки, че „Сарабанда“ е носталгичното сбогуване на Бергман с киното, този филм е и едно премисляне на изживяното, на взаимоотношенията с хората и приятелството.

Втора тема от Част първа е свързана с различни **проучвания** във връзка с творчеството на Ингмар Бергман и е разделена на два подвъпроса: *влияния и теми* в творчеството на Бергман и неговите *режисьорски похвати*, на които авторът отдава специално значение през собствения си режисьорски опит.

Съществува периодизация на творчеството на Бергман, която се свежда до четири хронологични периода, разграничени на географски принцип:

- 1944-1951 — ранен период (Малмьо, Гьотеборг);
- 1952-1960 — дейност в Малмьо;
- 1960-1976 — централен период (Стокхолм);
- 1977-1984 — задграничен период (Мюнхен).

Изследванията на Бергман и неговото творчество определят няколко периода в работата му:

- В началото на 50-те години на XX век – през този период акцентът на сюжетите на Бергман пада върху конфликтите между личностите в брака, върху сексуалността и интимността;
- През втората половина от 50-те години на XX век – тук сюжетите са фокусирани върху Бог, религиозните конфликти и проблеми, които стоят пред Бергман още от детството му;

- През 60-те години на XX век – този период преминава във фокуса на душевните проблеми, психоанализата, терзанията;

- През 70-те години на XX век – по време на този творчески период Бергман набляга на анализа на личността и става все по-самоаналитичен и към себе си.

Авторът-докторант представя проучването си за Бергман не хронологично, а тематично и във връзка с творчеството му, където то се сублимира.

### *Влияния и теми*

Според шведския критик Ларе Клеберг, семейната тема в шведската драматургия има двама велики основоположници: Стриндберг и Бергман. При Стриндберг семейството е онази сценична площадка, откъдето всичко започва и където се завърща, без значение дали става дума за история или съвременност, за социален или вътреличностен конфликт, докато при Бергман семейният мит излиза на преден план в по-късните му произведения, но и в автобиографичната му проза и във филмите му работи винаги като скрит генератор. (Клеберг 1997, с. 349)

В подвъпроса *Влияния и теми* в творчеството на Бергман авторът извежда поредица от връзки: фигурата на бащата и темата за Бога, фигурата на майката и темата за жената, остров Форьо и темата за смъртта. Разбира се подобно категорично разграничение е твърде субективно, поради силната дифузност на темите, които често преливат и се припокриват, но авторът избира подобен подход, за да открие една от най-ярките черти на Бергмановото творчество, свързана с неговата изповедалност, авторефлексия и в крайна сметка с характеристиките му на авторско изкуство. Тук се разглеждат ключовите влияния на Август Стриндберг и Йохан С. Бах, всеки от които оставя силен отпечатък върху Бергман. Последното влияние, с което авторът се занимава е свързано с театъра – не като творческа дейност, а като инструмент за полагане на смисли, като универсално езиково средство. Като пример за това влияние авторът привежда филма на Бергман „Фани и Александър“ през оптиката на театъра.

Конфликтната връзка с фигурата на бащата – пастор се превръща в различни ключови теми в творчеството на Бергман, достигащи до големите религиозни въпроси за недостижимостта на Бог. В своята автобиографична книга „Латерна Магика“, Бергман споделя, че едва осем годишен спира да вярва, което води след себе си дългогодишен разрыв в отношенията между него и баща му Ерик Бергман. (Бергман 1995, с. 57) Тези



конфликти по-късно са и основни теми в творчеството му – една своеобразна вечна дилема между истина и лъжа, липса на любов, унижение – мотиви, провокирани от още от детството му в дома на лутеранския свещеник. Тук е коренът и на религиозната тема, която пронизва цялото творчество на Бергман.

Всички тези въпроси намират пряко отражение в голяма част от творчеството на режисьора:

- „Седмият печат“ (1957) и „Поляната с дивите ягоди“ (1957). И в двата филма Бог не присъства. Някой само го търси безуспешно.

- „Поляната с дивите ягоди“ (1957), където Ингмар Бергман дава инициалите си на своя герой Исак Борк и споделя в книгата „Образи“: „Исак Борг – това съм аз! Моделирах фигура, която на пръв поглед приличаше на баща ми, но която всъщност бях аз цял-целеничък. Това произведение е пример за „ретроспективна саморефлексия“ (Соловьева 2018, с. 90) на героя, което не е просто сюжетен прием, а самата същност на драматургичното действие във филма.

- „Трилогия на вярата“: феноменът на безумието в „През тъмното стъкло“ (1961), религиозната криза на един свещеник и „богът-ехо“ в „Зимна светлина“ (1963) и мълчанието на бога в „Мълчанието“ (1963). И трите филма полагат темата за Бог и вероятността да го няма.

- „Шепот и викове“ (1972) Бергман пресъздава религиозната иконография през женските образи във филма. Умиращата Ангес – поставена в кръстовидна позиция, прислужницата, която се грижи за нея застива в завладяващия кадър на Пиета. Мъченичеството на Агнес в пълната ѝ самота отново остава абсолютно безответно.

- „Фани и Александър“ (1982) В последния шедевър на Бергман въпросите за вярата са представени през очите на две деца и в перспективата на междуличностните напрежения в едно семейство в рамките на една година. Появя се образът на пастора - садист, и Йехова във вид на гигантска марионетка.

Всичките герои на Бергман, които се терзаят от мълчанието на Бога, изграждат всъщност едно недIALOGично, властово отношение с Бога, което често се изражда в желание за изземване на Неговите функции.

Връзката между бащата-проповедник и Бергман има и един естетически аспект, формиращ елементи от кино-езика на Бергман, свързани с разбирането за въздействащата

сила на светлината и музиката в неговото творчество. Докато баща му проповядвал, Бергман изучавал мистериозния църковен свят на ниски арки, плътни стени, миризма на вечност и цветна слънчева светлина.

„Навярно Бергман е „биограф“ на Бога. Той пише историята му чрез историята на своите герои и съдбата им, надявайки се да научи повече за Него.“ (Резниченко 2019, с. 6)

Отношенията на режисьора и неговата **майка** - медицинска сестра, са първоизточник за създаването на неповторими женски кино-образи, които бележат цялото творчество на Бергман със съкровени открития за величествената, двойствена и чуплива женската природа, за мястото на жената в обществото, за вътрешния ѝ свят, за непосилното ѝ призвание да бъде майка и съпруга. Бергман много често поставя в центъра на сюжета женския образ, изиграван в своите версии от изключителни актриси - Ингрид Тулин и Лив Улман, Биби Андершон и Хариет Андершон, Гунел Линдблум и Ева Далбек, Ингрид Бергман.

Авторът акцентира върху поредица от филмови творби, в които образът на жената достига до големи екзистенциални обобщения. В „Мълчанието“ (1963), ни въвежда атмосферата на задушната нощ, в която две сестри - две женски начала, стигат до разрыв. Отсъствието на Бог се запълва с терзания на душата и тялото. Мълчанието е заело място на комуникацията. „Персона“ (1966), най-анализираният бергманов филм, разказва историята „за две жени с големи шапки, седнали на бряг и погълнати от това, да сравняват ръцете си.“ Зад това просто обяснение на Бергман се крие невероятната сложност и отказ от рационалистично обяснение на неговата притча за отчуждеността от себе си, за истинското лице и маската, за жертвата и хищника, за възможните безкрайни интерпретации на проявите на съзнанието и несъзнаваното. В своя подтекст „Персона“ изследва природата на киното, подсказано от кадрите на прожекционен апарат и момче, което докосва огромен едър план на женско лице – това на замлъкналата майка, на отхвърленото майчинство. „Шепот и викове“ (1972) прави безпощадна дисекция на семейните отношения през историята на три сестри и една прислужница пред прага на смъртта. Емблематичният червен цвят на интериора, който сравняват с интензивността на картините на Едвард Мунк, е като метафора на женската вътрешност – утробна и душевна. Женските образи са изчистени до ясни категории: Агнес - смъртта, Мария - студената безмилостна красота, Карин – силата и Анна - женската жертвоготовност.

„Сцени от един семеен живот“ (1973), затваря темата за жената в кризата на семейната двойка. В „Есенна соната“ (1978) след седемгодишно прекъсване, героинята отчаяно търси да възстанови връзката с майка си. „Фани и Александър“ (1982) пресъздава поредица от женски образи, левитиращи в пространството между майчинството и театъра – свекървата и снахата в семейството са актриси. На финала на „Седмият печат“, оръженосецът на рицаря Антониус Блох, заявява: *„Няма място по-добро за един мъж от това между краката на една жена“* – изявление, което в контекста на филма се интерпретира като проява на тотален атеизъм, но може да послужи и като референция към темата за жената в творчеството на Бергман.

Женските образи в творчеството на Бергман дават основания на редица изследователи да го тълкуват в светлината на феминистичните идеи и джендър проблематиката. (Boyers 1978)

Когато говорим за влияния при формирането на тематично-биографичното поле на Ингмар Бергман не можем да пропуснем **остров Форьо**, но не като физически природен феномен, а като феномен на корелацията между обект, творец и произведение. Именно в това пространство – едновременно буквално и метафизично, Бергман намира физическия пейзаж на своята голяма тема за **смъртта**, заживява и твори в него. „Ако искам да прозвучи тържествено, бих казал, че намерих своя пейзаж, своя истински дом.“ (Бергман 1995, с. 218)

На остров Форьо Бергман снима едни от знаковите си филми: „През тъмното стъкло“ 1960 г., „Персона“ 1966 г., „Срамът“ 1968 г. , „Една страст“ 1969 г. и „Сцени от един семеен живот“ 1973 г. През 1969 г. Бергман снима и първия си документален филм за острова „Документ за Форьо“, а през 1979 г. – втория, със същото заглавие.

Авторът отделя специално внимание на филма „Седмият печат“ (1957), където Бергман пресъздава емблематичния образ на **смъртта** в сцената, в която играе шах с Рицаря. Бергман развива и колективния образ на смъртта в образа на чумата, която е лайтмотивът във филма – хората умират от чумата, говорят за чумата, опитват се да я забравят, така, както се опитваме да забравим мисълта за неизбежното.

Когато говорим за влияние върху Бергман, неизбежно се появява образът на **Аугуст Стриндберг** - един от най-големите му вдъхновители. (Бергман 1969, с. 247) „Опитвах се

да пиша като него, диалози, сцена, всичко. Почувствах неговата жизненост и гняв дълбоко в себе си.“ (Törnqvist, Steene 2007, p. 11)

Както и Олаф Моландер<sup>2</sup>, предшественикът на Бергман, който постулира Стриндберг на шведската театрална сцена, така и Бергман се завръща многократно към едни същи текстове. Бергман поставя четири пъти „Соната на признаци“ (1941, 1954, 1973 и 2000 г.) и „Игра на сънища“ (1963, 1970, 1977 и 1986 г.) по два пъти „Пеликанът“ и „Госпожица Юлия“, както и „Бащата“, „Пътят към Дамаск“ и други. Моландер и Бергман предпочитат пиесите от т.н. „post-Inferno“ период на Стриндберг.<sup>3</sup> Бергман пише „След репетицията“ през 1984 г. и главният герой, който е неговото алтер-его, поставя за пети път именно пиесата на Стриндберг „Игра на сънища“. В първата субективна драма – „Пътуването към Дамаск“, Стриндберг много често използва **ландшафтният пейзаж**, за да го транспонира като вътрешен. Предполага се, че този подход се отразява и в кинематографичния език на Бергман и неговите емблематични природни картини във филмите му – безплодни острови, заскрежени ландшафти, течението на реки и пелени от дъждове.

Авторът цитира поредица от връзки, фиксиращи влиянието на Стриндберг върху Бергман – **средновековието** не само като исторически, но и вътрешно обусловен маркер на героите („Седмият печат“), **дифузна граница** между мечтата и реалността, авторефлексия и „**разкриване**“ на героя, вампиризм, **кино-изображения в театъра**, **неспособността за разбирането на езика на другия** („Мълчанието“), **пътешествието/пътуването** като структурообразуваща форма, „**камерната игра**“ на Стриндберг<sup>4</sup>. В тази част авторът разглежда и ролята на Олаф Моландер, който действа като много важен посредник между Стриндберг и Бергман.

Откриваме още една интересна референция: „Соната на призраци“ и „Есенна соната“ – знакови заглавия съответно на Стриндберг и Бергман. Филмът „Персона“ Бергман определя като „Соната за две жени“. **Сонатата** като един от основните жанрове в

---

<sup>2</sup> **Олаф Моландер** (1892 – 1966) – шведски театрален и кино режисьор, първият директор на Драматен (1919 -1963), който има голямо влияние и заслуга за работата на Бергман в театъра.

<sup>3</sup> През 1897 г. Стриндберг пише автобиографичния роман „Ад“/„**Inferno**“, след период на тежко психично разстройство и депресия. **Post-inferno** е творческият период, който следва и в който се появяват пиесите „Пътят към Дамаск“ 1898-1904, „Мъртвешки танц“ 1901, „Белият лебед“ 1901, „Игра на сънища“ 1902, „Соната на призраци“ 1907 и др.

<sup>4</sup> **Sjoman, Vilgot**. Diary with Ingmar Bergman, trans. Alan Blair, Ann Arbor, Mich. Karoma, 1978. – p. 13.

камерната инструментална музика кореспондира с идеите на Стриндберг за камерната пиеса, за дестилацията на темите и мотивите в минимален брой герои, за основаното в тази връзка пространство за камерни постановки **Intima Teater**<sup>5</sup> и камерните филми на Бергман. Сюзан Зонтаг прави сравнение между героите от пиесата на Стриндберг „The Stronger“<sup>6</sup> от 1889 г. и филма на Бергман - „Персона“. „Качеството на тишината се променя през цялото време, като става все по-пълно с потенциала: мълчащата жена не спира да се променя.“ (Sontag 2016) Езикът е представен като инструмент на измамата и жестокостта. Други изследователи отбелязват директното внушение за **вампиризма** на мълчащия герой - Елизабет, която смуче кръвта на Алма в „Персона“ и това отново е препратка към конкретни реплики в „Соната на призрци“.

И ако трябва с едно изречение да се формулира въздействието на Стриндберг върху Бергман и общото им убеждение, че **реалността не е една единствена**, можем да го открием в текста на „Игра на сънища“ на Стриндберг, който Хелене от „Фани Александър“ чете на децата в края на филма: „Всичко е възможно. **Времето и пространството не съществуват.**“ (Marker, Marker 2002).

„През целия си съзнателен живот винаги съм бил изпълнен с чувството, което **Бах** нарекъл радост. То ме спасяваше в критични моменти и злощастия, сужеше ми за не по-малко надеждна опора от моето сърце.“ (Бергман 1995, с. 49)

През 60-те години в ръкописите на Бергман се появяват три главни латински букви „**SDG**“, които поставя до подписа си в края на всеки сценарий, първият от които е „Зимна светлина“. Тази идея е заимствана от Бах, а разшифроването им означава „Soli Deo Gloria“<sup>7</sup>. Като се обръща към Бах, Бергман много често избира Сарабанда от Сюита за виолончело. Този жанр от епохата на барока многократно се появява в поредица филми, където сарабандата се позиционира в качеството ѝ на трагичен знак за съдбата на героите: тези, които я слушат, по правило, са обречени на смърт. Авторът разглежда по-подробно именно филма „Сарабанда“ – последният в творчеството на Бергман, където влиянието на

---

<sup>5</sup> Основан и управляван от Август Стриндберг камерен театър в Стокхолм в периода 1907 – 1910 г., който написва известния Memorandum to the Members of the Intimate Theatre.

<sup>6</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Stronger](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Stronger)

<sup>7</sup> Преведено от английски-Soli Deo gloria е латински термин само за Слава на Бог. Той е използван от художници като Йохан Себастиан Бах, Джордж Фридрих Хендел и Кристоф Граупнер, за да означават, че произведението е произведено в името на възхваляване на Бог.

Йохан Себастиан Бах е безспорно и се отразява в композиционното, философско и драматургично конципиране на Бергман.

За да се направи ясна граница между **театъра** като творческа дейност и театъра като инструмент за полагане на смисли, като универсално езиково средство, авторът избира шедьовъра на Бергман от 1982 г. „Фани и Александър“ - гениална сублимация и потвърждение на всичко казано до тук за влиянията върху Бергман - семейството, Бог, природата, смъртта, Стриндберг, Бах. Именно тук се срещат всички набеязани през годините тенденции и теми, разказани през една Шекспирова фабула в смисъла на Аристотел – преход от щастие към нещастие. Именно тук се проявява в най-чиста форма колосалното влияние на театъра в творчеството на Бергман – от избора на действащите лица, които са част от актьорска труппа, през текстовете на Стриндберг, през различните форми на театъра, които пронизват сюжета, през метафизиката на театралната реалност и детството до постулирането на играта като форма на живот, Бергман извежда идеята, че миговете на щастие са свързани със съществуването на театъра. Когато той изчезне от живота, настъпват катастрофи.

Връзката на Бергман с театъра може да се проследи през поредица филмови **персонажи**, чиято биография е пряко свързана с изкуството на театъра, цирка или киното. Всички те заемат централно място във филмите на Бергман, като поставят въпросите за смисъла на изкуството, за страданието да бъдеш артист, за вампиризма на артиста, за тишината като неговото последно убежище, за артистичното семейство като форма на защитено съществуване. Тази своеобразна авторефлексия се реализира през образите на актрисите Елизабет Воглер<sup>8</sup> от „Персона“ и Емили Екдал и Хелена от „Фани и Александър“, на директора на театър Оскар от „Фани и Александър“, на цирковия директор Алберт Йохансон от „Вечерта на комедиантите“, на пътуващия хипнотизатор Алберт Воглер от „Лице“ („The Magician”)<sup>9</sup>, художникът Албертус от „Седмият печат“, на писателите Давид от „През тъмното стъкло“ и Йохан Борг от „Часът на вълците“, на музикантите Бенгт от „Музика в мрака“, Ян и Ева от „Срамът“, Шарлота от „Есенна

---

<sup>8</sup> Съществуват изследванията, свързани с имената на героите на Бергман. Често срещаното име „Воглер“ има немски произход (Vogel, Swedish: fågel) и означава „птица“. Според признанията на Бергман за неговия страх от птиците, героите му с името Воглер много често са считани за плашещи.

<sup>9</sup> Филмът излиза през 1958 г. и печели Специалната награда журито на Филмовия фестивал във Венеция през 1959 г.

соната“ и Хенрих и Карин от „Сарабанда“, на режисьора Хенрих и младата актриса Анна от „След репетиция“, на трупата артисти от „Обредът“ и др. Бергман поставя театралното изкуство като обект на изследване през езика на кинематографията.

### *Режисьорски похвати*

Този подвъпрос представлява опит да се регистрират и опишат похватите на Бергман в театъра и киното, което е огромна задача и не може да бъде изчерпана в настоящия дисертационен труд. Важно е да се протоколира онази негова режисьорска специфика, която го прави възможен за цитиране, надграждане и опровергаване.

Авторът се фокусира върху няколко разпознаваеми бергманови похвата, които озаглавява: **кино и театър в диалог, импулсът от несъзнаваното, актьорът в близък план, фокусна точка и пространство, светлина и музика вместо реплика.**

Авторът обозначава като един от отличителните режисьорски похвати на Бергман кореспондентната връзка между **театър и кино**, която може да бъде проследена в редица негови произведения. „От аналитичното пространство на киното той се връща към синтетичното пространство на сцената — тоест към успокояващата гледна точка на обективното свидетелстване.“ (Знеполски 1992, с. 76)

Посочвайки като зародиш на всяко своя творба **несъзнаваното** и неговите проявления, Бергман стъпва на изследователската територия за човека и неговия вътрешен живот. Структурата на съня е начин на изграждане на повествованието. Бергман използва ретроспекции, интроспекции, преекспонирани кадри, преливания, сенки и светлини, за да създаде атмосферата на съня, илюзията или мечтата и тяхната непрекъснатост с миналото и настоящето. „Филмът за мен започва от нещо много неопределено... ярка, цветна нишка, протегната от тъмната торба на подсъзнанието.“ (Бергман 1969, с. 245)

**Актьорът** е част от идеологията на постоянната трупа, която се прехвърля от театъра и във филмовата философия на Бергман. Той снима с определен актьорски състав, което му позволява да изгради уникалния стил на актьорско присъствие и метод на работата върху роля. „Хайде заедно да се концентрираме върху самотата на човека“ – с този оксиморон Бергман приканвал трупата към репетиция. (Йозефсон 1999)

„Както е известно най-важната задача на актьора е да си изработи нагласа спрямо партньора. „Без онова ТИ няма АЗ“, както някой умен човек е формулирал тази

необходимост.“ (Бергман 1995, с. 46) В тази част на дисертационния труд авторът се спира на актьорската рефлексия от работата с Бергман, подробно разказа от актрисата Лив Улман в нейната книга „Промяната“ и е свързана с близкия план, който Бергман превръща в кинематографична догма.

Когато камерата е така близо, както Ингмар я иска понякога, тя не показва само лицето, но и живота, който това лице е живяло. Мислите зад челото, нещо, което дори и лицето не е знаело за себе си, но нещо, което публиката ще види и ще познае.“ (Улман 2004)

Авторът представя някои от най-забележителните актьорски присъствия в произведенията на Бергман: Лив Улман, Ингрид Тюлин, Биби Андершон, Хариет Андершон, Ерланд Йозефсон, Макс фон Сюдов и др.

Актьорът не е само инструмент, но и обект на творческо изследване, с което Бергман поставя въпросите за смисъла на изкуството, за страданието да бъдеш артист, за вампиризма на артиста, за тишината като неговото последно убежище, за артистичното семейство като форма на защитено съществуване.

Както на театралната сцена, така и на кино-кадъра, Бергман търси и поставя своите актьори в тази **фокусна точка**, в която чувства, че те ще имат най-голям ефект върху публиката. Нарича я още „магнетична точка.“(Маркер, Маркер 1985, с. 16) „Извън пределите на тази „игрова плоскост“ възможностите на актьора за въздействие върху зрителя се намаляваха с катастрофична бързина.“(Бергман 1995, с. 187)

Авторът проследява сценографските решения в няколко постановки, за които има сведения: „Вакханки“ (1996), „Игра на сънища“ (1970), „Соната на призраци“ (1973), „Пер Гинт“ (1991), „Мизантроп“ (1957), „Дванайста нощ“ (1975), „Хеда Габлер“ (1964), „Фауст“ (1958), „Куклен дом“ (1989), както и във филмите „Шепот и викове“ и „Фани и Александър“. В работата с **пространството** в театъра се откриват някои общи тенденции – използването на платформа, прожекции, постепенно изчистване на пространството, автоцитатно включване на елементи и реквизит.

Невероятният творчески тандем между Бергман и Свен Нюквист маркира цяла школа в опита на кинематографистите за работа със **светлината**. Смяната на оператора Гунар Фишер, с когото Бергман снима първите си филми, със Свен Нюквист, изменя визуалния облик на бергмановите филми. Разликата е като между Караваджо и Рембранд.



"Светлината за мен е усещане за духовното. Светлината е с теб и вече не чувстваш самотата" (Нюквист 2008), споделя Нюквист. Двамата правят повече от 20 филма заедно. Съвместната работа на Бергман и Нюквист е един от най-ярките примери за плодотворно сътрудничество между гении.

В „Трилогия на вярата“ Нюквист успява да изгради свой индивидуален стил във всяка от частите: задущаващата атмосфера в " През тъмното стъкло", 1961, немски експесионизъм в "Мълчанието", 1963, а в средната част на трилогията - "Зимна светлина", 1963, е доведена до визуално съвършенство.

В „Латерна магика“ Бергман дава характеристиките на светлината и това негово изречение е прякото доказателство за отношението му към нея: „Меката, опасната, мечтателната, живата, мъртвата, ясната, горещата, острата, хладната, внезапната, мрачната, пролетната, стремителната, рукналата, пряката, косата, чувствената, покоряващата, ограничената, отровна, успокояващата, светлана светлина. Светлината.“ (Бергман 1995, с. 239)

Почти целият работен процес на Бергман в театъра е свързан със звука, разбиран като работа с текста и **музиката**. Общите принципи на музикалното оформление на неговите спектакли могат да се разделят на две групи: звуковите ефекти в указанията на автора и добавената от Бергман музика. С помощта на музиката, режисьорът: а) извежда важните смислови отношения в действието; б) подчертава драматургичния принцип в пиесите; в) коментира събитията; г) създава общата атмосфера на спектакъла. (Калинина 2010) Заглавията на много от филмите му са свързани с музикални или звукови образи: „Музика в мрака“, „Мълчанието“, „Шепот и виковете“, „Есенна соната“, „Сарабанда“.

Музиката оказва влияние и в самия творчески процес и така възниква връзката на филма „Причастие“ със „Симфония на псалмите“ на И. Стравински, на „Мълчанието“ с „Концерт за оркестър“ на Б. Барток, на „Седмият печат“ с „Кармина Бурана“ на Карл Орф и т.н.

Много често в киното и в театъра Бергман замества текста с музика. (Калинина 2010) За „Шепот и виковете“ Андрей Тарковски казва: „Вместо реплики, Бергман ни заставя да слушаме сюита за виолончело на Бах, което въздейства с огромна дълбочина... Благодарение на Бах и отказа от репликите на персонажите в сцената възниква някакъв

вакуум, някакво свободно пространство, където зрителят открива възможност да запълни духовната пустота, да почувства диханието на идеала.“ (Суркова 2005, с. 237)

Трета тема в Част първа на дисертационния труд представя **творчеството** на Бергман – театралните постановки, филмите и литературните произведения.

**Театралните постановки** на Бергман са не само сценична реализация на драматургични творби, но много често представляват и опит да се реформира театралната институция. Без да си поставя задача да бъде реформатор, Бергман става такъв, живеейки в театралния процес. Бергман има голяма заслуга за художественото и административно преустройство на шведския театър.

В театралната му кариера има пиеси, които като с червена нишка преминават през годините и бележат еволюцията му в театъра. През 1963 г. той заявява: „Филмите ми са само дестилация на това, което правя в театъра. Театралната работа е шестдесет процента...“ (Bergman 1973, p. 99).

Бергман поставя като режисьор над 170 театрални постановки. Освен към Стриндберг и Ибсен, Бергман проявява устойчив интерес и към драмите на Молиер, Шекспир, А. Камю, Ж. Ануи, Б. Брехт, Артър Милър, Гомбрович, Пирандело, Чехов, Гьоте, Юджин О'Нийл, Еврипид. „Относно теорията на театъра нямах никакво или почти никакво понятие... Е, бях чел, разбира се, нещичко от Станиславски, тогава моден сред дейците на театъра, но не го разбирах кой знае колко или може би не исках да го разбера... бях самоук в най-прекия смисъл на тази дума, направо селски гений.“(Бергман 1995, с. 157)

В своята театрална кариера Бергман поставя в няколко театъра:

**Mäster Olofsgården** (1938 – 1940) – 14 постановки

**Malmö City Theatre** (1941 – 1958) – 22 постановки, артистичен директор на театъра в периода 1950 – 1958 г. За този период Бергман споделя, че е един от най-щастливите в живота му.

**Helsingborg City Theatre** (1944 – 1946) – 10 постановки. Като директор на театъра Бергман взема решения трупата да се смени, сградата да се ремонтира, броят на премиерните представления да се увеличи, да се въведе абонаментна система.(Бергман, 1995, стр. 151)

**Gothenburg City Theatre** (1946 – 1950) – 10 постановки, директор на театъра в периода 1946 – 1949 г.

**The Royal Dramatic Theatre** (1951 – 2002) – 37 постановки, директор на театъра в периода 1963 – 1966 г. Бергман въвежда политика за демократизиране на процеса на вземане на решения по модела на Виенската филхармония – представителство на актьорския ансамбъл от петима актьори. „Тъй възнамерявахме да предотвратим т.н. „политика в коридорите“, неверните слухове, интригите.“ (Бергман 1995, с. 199)

Авторът се спира по-подробно на постановката на „Войцек“ на Г. Бюхнер от 1967 г., която е решителна стъпка в неговата концепция за символната връзка между сцената и публиката. От този период датира опитът с откритите за публика репетиции на Бергман, които продължават един месец всеки ден от 11.00 ч. и от 13.00 ч.

**München Residenztheater** (1977 – 1985) – 9 постановки.

Авторът проследява кариерата на Бергман като кино-режисьор, скандалът през 1976 г. свързан с обвиненията за укриване на данъци и доброволното му изгнание във Федерална Република Германия, където остава 9 години. Авторът отделя специално внимание на тройната премиера на Бергман в Мюнхен: в една вечер се състоят едновременно три премиери, тематично свързани, но в различни пространства: „Куклен дом“ на Ибсен и „Госпожица Юлия“ на Стриндберг на сцената на Резиденц театър, а драматургичната адаптация на телевизионния сериал на „Сцени от един семеен живот“ — на съседната му сцена Марштал.

„Критиката назова тройната премиера на Бергман в Мюнхен „пан скандинавски принос към темата за еманципацията“. Погрешно. Темата за жената никога не е сковавала фантазията на Бергман до такова социално опростенчество. Нора, Юлия и Мариана са хора, чийто пол, съобразно епохата, трагично ги оплита в мрака на цялостния обществен хаос, ограничеността на техните функции като личности всъщност разкрива пред тях хоризонтите на социалните преобразования. Природата им ги тласка в безмерната амплитуда между подчинението и бунта, трагичният им край е социална победа, а не мелодраматичен факт.“(Ганчева 1981)

**Cambridge Theatre, London** - 1 постановка

По покана на Лорънс Оливие през 1970 г. в Cambridge Theatre, London, Бергман прави реплика на постановката си „Хеда Габлер“ на Ибсен от The Royal Dramatic Theatre, с участието на Маги Смит в главната роля, но остава разочарован.

Като театрален режисьор Бергман често публикува в програмите към представленията или в медиите т.н. „fake interviews“, в които интервюира самия себе си. (Röster i Radio/TV (No. 15, 7-13 April 1973), (Programme notes, brochure 'Requiem', Hälsingborg stadsteater, 1946.) Вероятно това е поредната версия на тема Личността и маската, която Бергман разиграва, този път в медийното пространство.

**Филмите на Бергман**, чийто уникален авторски език, сцени на метафоризираната северна природа и повтарящи се лица в едър план представляват истинско възплъщение на разбирането не просто на нордическата екзотика, а на универсалните теми на Бергман.

Авторът отново разглежда „**Седмият печат**“, този път от гледната точка на изследванията на киното като митотворчество, сред които се открояват тезите на американския професор по философия Ървинг Сингър. (Singer 2010)

„**Поляната с дивите ягоди**“ е филмово пътешествие – едно от най-добрите в историята на киното. Професор Борг пътува във времето и пространството към своя роден Лунд. Бергман редува сънищата, виденията, кошмарите на Борг; връща го назад; прави равностойка на живота му; кошмарите се редуват от носталгични съновидения.

В „Латерна магия“ Бергман споделя, че „всички негови филми могат да се възприемат като черно-бели, с изключение на „**Шепот и викове**“. (Mellen 1975, p. 202)

Считан за еталон на авторски филм, „**Мълчанието**“ е определян като първия безкомпромисен режисьорски филм на Бергман, в който той категорично отказва да се съобразява с традиционните модели и общоприети норми. (Törnqvist 1995a, p. 139)

„**Персона**“ (1966) е композиран върху едрите планове на лицата на актрисите Лив Улман и Биби Андершон, които в края на филма се сливат в едно. „Персона“ е силно модернистично произведение, което изследователите сравняват с „Одисей“ на Джойс. (Törnqvist 1995a, p. 144)

В „**Часът на вълците**“ (1968) Бергман разказва за най-тежкия момент от нощта между три и седем часа, когато пристигат демоните – време на страх, тъга, отвращение. Демоните обсебват душата на Юхан (Макс фон Сюдов) и преплитат реалността с

кошмарите. „Часът на вълците“ е последващо вдъхновение за изключително много бъдещи филми в хорър жанра.

**Литературните произведения** на Бергман са не само обширни, но и носят в себе си вълнуващи истории, въпреки че самият той ги определя като нещо наполовина завършено и в продължение на много години не желае да бъдат публикувани в книжен вид. Сценариите за собствените му филми или тези по други автори (Шекспир, Молиер, Ибсен, Стриндберг), заемат голямо място в литературната продукция на Бергман. Неговата художествена дейност и писане обаче включва и пиеси, разкази, автобиографии, романи, статии и есета, както и обширни дневници и писма.

„Прозата на Ингмар Бергман представлява кинетична смес от факти и фикция, от елементи, свойствени и на романа, и на драмата, от спомени и наблюдения, която ни доближава максимално до неговите филми, макар и без образ, без звук, но с други ефекти, обезпечавани от литературата като успешни техни заместители.“ (Ганчева 2001)

Първата автобиографична книга на Бергман **„Латерна магия“** често е определяна като съмнителен документ, но майсторска като литературно произведение. (Cowie 1992) Тази книга има нехронологична структура, с променящи се глави за детството, семейните кризи и вини, театралната му работа, проблемите с данъчните власти през 1976 г., брачните му връзки, юношеските лета в нацистка Германия, срещите с различни творци, описания на творческия процес, влияния и терзания.

Бергман е съдник на самия себе си и в **„Образи“** (1990) (продължението на „Латерна магия“), където посредством спомени, коментари, откъси от дневници, записки в работни тетрадки той представя пътя си от режисьорския дебют с „Криза“ до „Фани и Александър“.

В **„Най-добри намерения“** (1991) Бергман среща Анна и Хенрик и разказва историята за любовта им до раждането на техния син Ингмар през 1918 г. „Бергман възкресява връзката на своите родители от тяхното запознанство до месеците, в които майка му го носи в утробата си, хрумване, без съмнение мотивирано от необходимост да се помири с тях през границата с Отвъдното, да олекоти кармичното бреме, притискащо душата му.“ (Ганчева 1995, с. 303)

**„Родени в неделя“** (1993) е мемоар на Бергман, който разказва, че децата, родени в неделя, имат специална чувствителност, въображение и дори ясновидство, включително

способността да виждат таласъми и призраци. (Бергман 2000). „Неголямо по обем произведение, повест с измеренията на роман, заредена със силен драматизъм и със стойността на средоточие, на идеен възел в Бергмановите квазимемоари, в които по собствените му думи той по принцип е боравил волно с достоверността на обрисуваното.“ (Ганчева 2001)

Така завършва **Част първа** от дисертационния труд, който представя портрета на Бергман, проучванията на творчеството му (влиянията при формирането му и темите), режисьорските похвати и творчеството на Бергман (театралните и кино творби, както и литературните му произведения, публикувани на български език).

## **Част втора**

**Част втора** на дисертационния труд представя театралните постановки по и за Ингмар Бергман на българска сцена. Тази част се състои от пет основни теми, свързани с **популярността** на Бергман в България, **театралното начало** („Падането на Икар“, „Есенна соната“ - първите постановки в България по негови текстове), **спектаклите на българска сцена** („Замлъкване“, „Псевдоморалите“, „Сарабанда“, „След репетицията“, „Сцени от един семеен живот“), **личния опит** на автора като режисьор на три негови текста („Сцени от един семеен живот“, авторските постановки със заглавия „Изкуството да смяташ боклука под килима“ по „Сцени от един семеен живот“, „Часът на вълците“ по текстове на Бергман от „Из живота на марионетките“ и „Промяната“ по текстове на Лив Улман и Ингмар Бергман) и **личната творческа биография** на автора-докторант.

Първа тема представя популяризирането на Бергман в България.

**Популяризирането** на Ингмар Бергман в България се случва няколко години след началото на неговото безусловно международно признание. Формите за популяризиране на Бергман в България са най-ранните прожекции на негови филми във Филмотечното кино и киносалона на НАТФИЗ, през публикуването на преводи на негови драматургични и белетристични творби, както и критически анализи на български учени и практики. След 2000 г. се провеждат и големи публични и научни събития, които представят цялостното му творчество.

През 1967 г. е публикуван **първият превод** на „Дивите ягоди“. (Бергман 1967) на български език след като през 1959 г. сценарият на филма „Поляната с дивите ягоди“ е номиниран за Оскар. В края на 60те и 70те години на миналия век излизат първите критически текстове за Бергман от български изследователи и журналисти. Авторът се спира на изследванията на Ивайло Знеполски от 1969 г. и есето на Георги Марков от 1973 г. за филма „Шепот и викове“.

Първите прожекции на Бергман са били провеждани почти нелегално. „Спомням си силното впечатление, което ми направи Ингмар Бергман, когато за първи път на „специална“ прожекция в София видях няколко негови филма... Нямахше съмнение, пред нас стоеше голям майстор на киното и твърде жалко беше, че широката българска публика никога нямаше да види неговите филми. Но нека отбележа нещо характерно за нашите, български оценки по онова време, когато сред наводнението от затыпяваща творческа посредственост ние бяхме петимни да зърнем нещо истинско.“ (Марков 2016, с. 263)

Филмотечното кино в София, което сега носи името „Одеон“<sup>10</sup>, в годините след 1961 г. представя световното кино и има изключителна заслуга за популяризирането на творчеството на Бергман. През 60-те и 70-те години на миналия век към кино „Дружба“ представя филмите на филмотеката, които не могат да се видят другаде, но създава дискуссионен клуб „Кино и време“, „Клуб 22“, в който сеансите започват от 22.00 часа.

Двугодишният „**Киноуниверситет**“ на легендарния кинокритик **Тодор Андрейков**, неговите публични лектории, пътуващото филмотечно кино, Клуб 22 създават общност от киномани и възпитават вкуса на цели поколения български зрители. Сред представяните режисьори е и Ингмар Бергман. През 1993 г. Андрейков пише: „Но каква бе съдбата на творчеството на Бергман у нас преди демокрацията и пазарната икономика? Филмите на Бергман са попадали на българските екрани много рядко, съвсем спорадично, най-общо казано, според капризите на различните цензурни комисии за подбор на чуждестранни

---

<sup>10</sup> Българска национална филмотека се реализира във Филмотечното кино. То започва да функционира от 6 февруари 1961 г. в салона на Клуба на дейците на културата на ул. „Г. С. Раковски“ 108. След продължително прекъсване през 1969 г. филмотеката наема салона на кино „Влайкова“ с намерението да го превърне в специализирано архивно кино. Дори му дава името „Айзенщайн“, въпреки че до официално преименуване не се стига. Не след дълго и този салон преустановява прожекции, за да се подновят от 20 октомври 1972 г. в току-що откритото студийно кино „Витоша“. Година по-късно филмотеката получава самостоятелен салон - известното на всички столичани кино „Дружба“, прекръстено през 1991 г. на кино „Одеон“.

филми, дори според капризите на съответните генерални директори на кинематографията. От всичките 43 авторски филма на Бергман на наш екран са се появили само 6, а от тях само два за широко разпространение“ (Андрейков 1993, с. 45–47)

Голяма заслуга за популяризиране творчеството на Бергман имат **преводачите** от шведски Стела Стоилова („Лични разговори“, прев. 1999 г.), Меглена Воденска („Родени в неделя“, прев. 2000 г., „Болки на душата“ – откъс от книгата „Образи“, прев. 2001 г.), от английски език – Димитър Бърдарски („Моят живот: Мемоари“, прев. 1989 г.), Емил Лозев („Сцени от брачния живот“, прев. 1999 г.), Теодора Джебарова („Изповед: Новела“, прев. 2001 г.), от френски Мария Танчева („След репетицията“, прев. 1993 г.) и др.

Най-активно и последователно Бергман е превеждан от **Васа Ганчева** – преводач от шведски, удостоена с българо-шведската литературна награда „Артур Лундквист“ за постижения в областта на преводаческото изкуство. Първият превод на „Есенна соната“ е публикуван още през 1981 г. в библиотека „Театър“ на издателство „Народна култура“ с послеслов от Ивайло Знеполски. Благодарение на Васа Ганчева през 1995 г. за пръв път на български излиза фундаменталната автобиографична книга на Ингмар Бергман „Латерна магия“ (1987), предхождана от сборника „Лице срещу лице“, излязъл у нас през 1984 г. и съдържащ Бергмановите киноповести (или филмодрами) „Сцени от един семеен живот“, „Лице срещу лице“ и „Из живота на марионетките“. През 2004 г. на български е издадена и творческата автобиография на Ингмар Бергман „Образи“, (1990).

През октомври **2004 г.** по инициатива на Посолството на Швеция в България, съвместно с „Бояна филм“ и подкрепата на Шведския филмов институт се провежда за първи път цялостно представяне на Бергман в рамките на **„Фестивал на Бергман“** – състои се прожекция на последния му филм „Сарабанда“ (2003 г.), а текстът е публикуван в сп. „Съвременник“. Представени са непоказваните по-ранни филми: „След репетицията“, „Часът на вълците“ и „Една страст“, телевизионни филми, цикъл от по-ранните филми, както и първото издание на книгата „Образи“ на Бергман и второто издание на „Промяната“ от Лив Улман.

Популяризирането на Бергман в България се случва с известно закъснение, което е и част от причините за появата на театрални постановки по негови текстове в България едва през 90те години – след края на тоталитарния режим.



Юбилеят, отбелязващ **стогодишнината от рождението** на Ингмар Бергман (1918 г. – 2007 г.) се планира от много отдавна. Целта е инициативата „Bergman 100“ да се превърне в най-голямото възпоменание на режисьора. Организиран са хиляди прожекции на филми, театрални постановки, танцови представления, концерти, публикации на книги, изложби, конференции, лекции и много други, с мащаб и ентузиазъм, надвишаващи всички очаквания. С хиляди събития проведени в 84 страни по света и почти 800 изяви, „Bergman 100“ постига наистина забележителен успех.

България също е сред 84-те страни, които отбелязват стогодишнината от рождението на Ингмар Бергман и с едно друго значимо събитие. Това е **семинарът „Вселената Бергман“** в Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Начинът, по който годината от рождението на Бергман се отбелязва в България, както и всички събития и инициативи, е изключителен повод той да намери, открие и преоткрие новите си почитатели у нас и да бъде обект на желание и работа на много млади бъдещи режисьори и творци.

Втора тема представя **началото на** Бергман на българската театрална сцена.

Първият спектакъл на българска сцена, в който се появява текст на Бергман е постановката **„Падането на Икар“** на Иван Добчев в ТР „Сфумато“ на Сцена на IV етаж в Народен театър „Иван Вазов“, сезон 1992/93 г. Постановката е част от програма „Радичков“, заедно със спектакъла „Луда трева“. Спектакълът дестилира световите на Бергман и Радичков през темата за смъртта и образната формула на сън в съня в съня. Режисьорът избира място на действието Швеция – болницата „Св. Каролина“, където Бергман пише сценария на „Седмият печат“, докато се лекува. Главният персонаж е Смъртта (Жорета Николова). Светът на Радичков пристъпва в спектакъла през книгата „Малка северна сага“ и образа на малкия Левачко (Мариан Бозуков), Глухонямата (Снежина Петрова) и техните съселяни и роднини от Калиманица.

Чрез Бергман и Радичков Добчев съпоставя и съизмерва две култури, два свята, две цивилизации. „Тази волна приумица ми дава основание да се опитам да срещна тия два свята, обединени и без моята намеса от любовта към снега, смъртта и Брьогел.“, пише в програмата към спектакъла Иван Добчев. В контекста на Бергмановия свят, режисьорът допуска, че може да се прояви новото в Радичков – „едно проникване в темите на съня, на

битието, към селото на потъналото село“ Калиманица, в която Радичков е роден. (Добчев 1993)

Със завръщането си от САЩ в България през 2001 г., Младен Киселов предлага за първи път на българска сцена камерния шедьовър на Бергман „**Есенна соната**“. Радичков, който е свързан с Младен Киселов през театралните му постановки по негови текстове, посещава премиерата и пише открито благодарствено писмо до театъра, озаглавено: „Вие гоните самотата“ като акцентира върху силата на текста.

Младен Киселов поставя „Есенна соната“ в рамките на 30 репетиционни дни, след проведен кастинг, за първи път в новата посттоталитарна действителност и така въвежда модела на американското театрално производство. Премиерата на театралната постановка е на 14 януари 2001 г., а самата пиеса нахлува у нас на първо място поради близо 10 годишното му отсъствие от България. Екипът, който избира Младен Киселов, включва: Илка Зафирова (за ролята на Шарлота), Жорета Николова (Ева), Йоана Буковска (Хелена) и Атанас Атанасов (Виктор).

"Есенна соната" е безспорният успех не само на Театър 199. Неговата "соната" по Бергман, твърде близо до един неосантименталистки вариант на психологическия театър, спечели публиката." (Дечева 2002)

„Работата на режисьора Младен Киселов всъщност не предизвиква особени изненади, онези, които познават неговите постановки отпреди десетина и повече години у нас, знаят, че той винаги е бил застъпник на реалистичния и психологически театър, колкото и често в практиката на критическото говорене тези термини да се оказват съвсем недостатъчни за изразяване на истината.“ (Попилиев 2002)

Авторът прави проучване и открива, че през 1993 г. в театър „София“, след седеммесечен репетиционен процес на „**Есенна соната**“, режисьорът Ставри Карамфилов прекратява репетиции. „Сблъсъкът на режисьора с актьорите, различността в представите им за света на великия швед се оказаха непреодолими. Бергман би ги разбрал. По-добре да спреш, щом осъзнаеш, че вместо да проникваш в текста, само драскаш с нокът по повърхността му“, казва Майя Праматарова в предисловието към публикувания разговор с режисьора.

Трета тема на Част втора от дисертационния труд представя **спектаклите** на българска сцена по текстове на Бергман от началото на ХХІ в. - „Замлъкване“, „Псевдоморалите“, „Сарабанда“, „След репетицията“.

През 2008 г. на българска сцена се появява провокативната постановка „Замлъкване“ на режисьора **Елена Панайотова** – спектакъл по мотиви и в резултат на задълбоченото проучване на емблематичния филм на Бергман „Персона“. Пиесата е съставена от вариации на няколко основни теми: удвояване, обсебване, мълчание, съществуване на човешкото тяло в тишина и се приближава до формите на движенческия театър. Елена Панайотова поражда театър от движението, а движението поражда емоция. „Замлъкване“ си позволява смело да експериментира с готовността ни да се оставим на вътрешната тишина, да доизградим, въобразим или опустеем света в нас.“ (Пирозова 2008, с. 19)

„Псевдоморалите“ е спектакъл на режисьора **Валери Пърликов**, реализиран по мотиви от романа "Лични разговори" като съвместен проект на фондация "Любен Гройс" - София и Драматичен театър – Ловеч. Представен е в Театрална работилница "Сфумато" - София, сезон 2009/2010 г. „Черно-белите костюми, естетското осветление, ефектното, но и точно, използване на мултимедия засилват усещането, че гледаме някой от черно-белите филми на Бергман. Върху прозрачната материя, която деликатно ни отстранява в някаква степен от случващото се, се прожектират ремарки на автора, напечатани сякаш на старата печатна машинка на Хенрик.“(*СЪБИТИЯТА ОТ ДЕВЕТИЯ ДЕН* 2009)

След високо оценения филма „Сарабанда“ (2004), за първи път на българската театрална сцена текстът на Бергман поставя режисьорът **Иван Урумов** в Театър 199 с премиера на 16 януари 2016 г. „Основният му инструмент е дистанцирането: решителното отчуждаване на персонажите, нарушавано само във възлови точки при пресичането на собствено алогичните логики на поведение, по силата на които тези ядра на близост бързо се разпадат. Психологизирането, заедно със съпровождащия го сантиментализъм, е елиминирано, залагайки на „прожектиране“ на вътрешните натрупвания през динамиките на външните отношения.“ (Каприев 2016, с. 3)

Две години след участието си в „Сарабанда“ като актьор, през 2018 г. **Валентин Ганев** поставя като режисьор телевизионната пиеса на Бергман „След репетицията“ в театър "Българска армия" – София. Постановката е посветена на стогодишнината от

рождението на Бергман. Режисьорът Валентин Ганев споделя, че репетицията е повторение, проба, търсене, лутане, откриване, фантазия, бълнуване, страст, пот, смях, радост и мъка... - ЖИВОТ. Какво идва след репетициите? Представление. Ако погледнем на човешкия живот като на репетиция, след нея идва голямото представяне... пред безкрая... или по-нататък... Къде е това след края на безкрая?...(Impressio 2018)

На 3 октомври 2019 г. режисьорът **Крис Шарков** представя пиесата „**Сцени от един семеен живот**“ от Ингмар Бергман в Малък градски театър „Зад канала“. Според самия режисьор театъра не е избран случайно, а абсолютно целенасочено, тъй като именно там са тези актьори, които могат да „издържат“ на текста на Бергман.(Цветкова 2019) Изборът на тази пиеса идва естествено след четирите опита на Крис Шарков с постановки по Ибсен („Куклен дом“, „Дивата патица“ и др.) – автор, така близък на самия Бергман. Крис Шарков „разделя“ героите на две и по този начин придава своя щрих на постановката. Героите са раздвоени възрастово и емоционално.

Авторът представя и работата на режисьора **Григор Антонов** по романа на Бергман „**Лични разговори**“ като радио-театър, където той успява да превърне тази впечатляваща кинематографична проза във великолепна аудио визия на Бергман – многопластово, актьорски мощно, ритмично зашеметяващо и комуникативно отваряне на вратата към посланията на автора.

Радиотеатърът не е нов по отношение на Бергман за българския слушател – повечето негови произведения в този жанр у нас са драматизации или радиоверсии на неговите литературни сценарии. Най-старата радиопостановка е „**Градът**“ от **1978** г., под режисурата на **Асен Шопов**. Тя е направена по текста на радиопиесата на Бергман „The City“, написана през 1951 г.

През **2013** г. се реализира радиопродукцията „**Есенна соната**“ с режисьор **Милена Кубарелова**.

Четвърта тема от Част втора на дисертационния труд представя **личния опит** на автора и реализираните от него постановки: „Изкуството да смяташ боклука под килима“ по „Сцени от един семеен живот“, „Часът на вълците“ по текстове на Бергман от „Из живота на марионетките“ и „Промяната“ по текстове на Лив Улман и Ингмар Бергман.

„**Изкуството да смяташ боклука под килима**“ се реализира на 13.10.2008 г. в ДКТ „К. Величков“, Пазарджик. Авторът-докторант прави разпределение, с което задава

трислоен възрастов прочит на темата. Средата представлява плоско пространство с таван от плътно наредени крушки, в което има маркирани четири знакови микро среди – брачното легло, семейната трапеза, дневната с телевизора и социално пространство – бар/ресторант с маса за двама.

Три двойки преминават през четирите среди, които са определящи за подхода към конкретната ситуация. Потокът на действието между двамата съпрузи се прекъсва от действия и монолози на добавения персонаж на камериерката (Диана Досева) – свидетел, коментатор, съучастник през воайорството на кризата в семейството на Мариане и Юхан. В композиционния център на спектакъла е поставена сцена без нито един актьор, в която забравената от камериерката прахосмукачка остава да работи без да има кой да я изключи и нейното оглушително ръмжене озвучава семейната среда със своята недвусмислена битийна присъда – трябва да се прочисти пространството, отношенията, чувствата, думите.

Трите актьорски двойки в спектакъла на автора-докторант се разграничават не само възрастово, но и като актьорски средства и техника, които авторът доразвива и превръща в стил. Най-възрастните актьори (Иво Русев и Красимира Василева) присъстват в плътния режим на психологическия реализъм; средната двойка (Росица Александрова и Христо Бонин) работи аналитично и търси Брехтовия подход към образа; най-младите (Ирмена Чичикова и Веселин Мишев) взаимодействат в експесивния регистър на чувствеността и телестността.

„Заедно и в същото време – поотделно – всички преживяват едно и също – изневяратата. Те говорят помежду си, но въпреки истеричната наивност на младостта, паниката на средната възраст и спокойствието на старостта, реакциите им са смущаващо еднакви – до такава степен, че често диалог, започнат от младите, се завършва от някое от другите две семейства.“(Пенева, 2009)

В спектакъла са използвани различни монтажни връзки между сцените – през текст, през жест и движение, през тишина, през мрак. Изборът на пространството на Камерната сцена в ДКТ Пазарджик е пряк цитат и на „Интимния театър“ на Стриндберг, търсещ крупния актьорски план, плътния контакт със зрителя, натуралистични мизансцени, концентрация на психологическа и философска проблематика.

Целият режисьорски инструментариум на автора-докторант е подчинен на подробното изучаване на Бергман и на опита да се приложат някои от неговите открития за ритъма на сцените, за работа с детайла, за водене на разказа и използването на музиката като действащо лице. Всичко това се обединява в едно внушение – нашите драми са реплики на драмите на предишни поколения, човекът не може да надрасне егоцентризма си и живее в неговия плен. Чувствата нямат възраст и жизненият опит не прави човека по-мъдър е трагичска поанта, но именно неизбежността ѝ я прави възможна за понасяне.

Спектакълът „**Часът на вълците**“ е реализиран от автора-докторант на сцената на Младежки театър „Николай Бинев“, София. Премиерата е на 15.02.2013 г. Спектакълът е решен в т.н. стил „film-noir“<sup>11</sup> по сценария на Бергман „Из живота на марионетките“, чиято Четвърта част (от общо тринадесет) е озаглавена „Часът на вълците“.

„Из живота на марионетките“ (1980 г.) е един от двата филма, снимани в Мюнхен, малко преди завръщането на Бергман от изгнание. Сюжетът разказва за жестоко убийство на проститутка от мъж, чиято съпруга му е изневерила. Тази историята довежда до логически предел идеите и темите от „Сцени от един семеен живот“ като се отказва от нежността и иронията. Във филма си Бергман се връща към черно-бялото изображение.

В България сценарият е публикуван в сборника „Лице срещу лице“ през 1984 г. В предговора на сценария Бергман споделя: „... защо изпада в помрачение една личност, отлично приспособена към обществото, съвсем установена? ... В доста кратки, често прекъснати или умишлено разпокъсани сцени аз тук се опитвам (като странично лице) да съставя нещо като протокол. Въздържах се от всякаква намеса, което естествено означава, е обективността въпреки всичко си остава илюзия. Никой от участващите лица не би могъл да даде обяснение на разразилата се драма. Всички са замесени – следователно вътрешно объркани.“ (Бергман 1984, с. 305–306)

Спектакълът е определян като „фантазмен театър“ или „театрално кино“ (Байков 2013) именно заради своя отказ от обяснителност, заради опита несъзнаваното да се прояви без насилие, да се подсказва от средата, която е като вътрешно пространство на героите – спектакълът се играе на сцената, където е и публиката, завесите са дръпнати, чигите, осветителните мостове, черните излющени стени стават част от сценичния дизайн. Единственото по-конкретно пространство е гримьорната на проститутката-жертва

---

<sup>11</sup> От фр. „филм на ужасите“

Ка, обозначено с червен лампион и огледало. Гримьорната като пространство за трансформация, за влизането в образ, може би е най-подходящото пространство за местопрестъпление.

Спектакълът на автора-докторант може да се разгледа и като своеобразна парафраза на емблематичния мотив от „Степния вълк“ на Херман Хесе за „магическия театър“, които имат силно влияние върху Бергман. В спектакъла на автора-докторант „магическият театър“ се състои в сцената, в която физически присъстващите герои изчезват, зачеркват се, изличават се, стават невидими. Това се постига с техниката на мапинга – един от последните аксесоари на новите технологии, които създават илюзии.

„Сцената с Магическия театър е разгледана като пространство на трансформация и премодулиране на несъзнавани процеси. Какво означава убийството на огледалния образ на Хермине в Магическия театър? Да убиеш Хермине е като да унищожиш своята анима... Хермине е онази духовна водачка, която тласка Степния вълк към промени и ирационални действия. Тя е и трупът, който в самия край на романа музикантът Пабло хваща, смалява я до размери на фигурка за шах и я прибира в джоба си. А в джоба, аналогия на несъзнаваното, се намират стотиците възможни личности, които Степния вълк би могъл да бъде.“ (Трифенова, 2017)

В директна аналогия съжителстват образите на Ка на Бергман и Хермине на Хесе в спектакъла на автора-докторант. Поставен на сцена, този текст на Бергман се озовава в „магическия театър“ и предизвиква нови асоциативни вериги.

Спектакълът „**Промяната**“ от 2016 г., реализиран със студенти от департамент „Театър“ на НБУ, среща два текста („Промяната“ по Лив Улман и „Персона“ на Бергман), двама автори, двама партньори, две гледни точки към случилото се на остров Форьо в периода 1965 г. – 1970 г. Един сблъсък на фикция („Персона“ – филм и сценарий) и реалност („Промяната“ – автобиографичен документ), в който няма победител.

Театралният проект на автора свързва в една театрална композиция мъжката и женската гледна точка. Спектакълът се състои от две части:

Първа част – ПЕРСОНА – емблематичният филм на Бергман, който белязва и срещата му с Лив Улман, и представя кризата на една актриса – Елизабет Воглер. По време на снимките той открива Лив Улман и остров Форьо.

Авторът-докторант представя сцени от филма „Персона“, разиграни върху кадри от филма, прожектирани в пълния мащаб на сценичното пространство, което е напълно празно. Звучат записи на вълни и дъжд, организирани в ритмическа партитура.

Преходът от първа към втора част е законно издържан и защитен през текстове от „Промяната“, които пряко коментират финалната сцена от „Персона“, с която завършва първата част.

Втора част – ПРОМЯНАТА – остров Форьо – не като снимачен терен на филма „Персона“ от 1966 г., а като сцена от съвместния петгодишен живот на актрисата и режисьора там. Изградена върху откъси от едноименната биографична книга на Лив Улман, тази част съдържа поантата на спектакъла – как една раздяла/криза, не унищожава, а изгражда, прави жената по-силна и независима от мъжа, от успеха, от задължителното условие да произвеждаш щастие. Гледната точка на жената – актриса и майка едновременно, муза и враг.

В спектакъла участват само актриси – всичките цитатно напомнящи Елизабет/Лив Улман с черни летни на главата. Мъжкият персонаж отсъства физически. И именно липсата му в пространството на представлението, запълнено с 11 момичета – клонирани образи на Елизабет, са оказва възможната форма за присъствието му – през образите, прожектирани на прозрачния екран, зад и пред който се разиграват сцените от „Персона“ и монолозите от „Промяната“.

Полифоничността на образа, на този сомнамбулен поток на съзнанието, се постигна от смесването на тела, езици – в спектакъла се говори на български, шведски и езика на глухите, медии – кино и театър, както и от хоровите сцени, парадоксално възможни в този камерен по своята същност сценарий. „Персона“ е пиеса с четири действащи лица, две от които са само загатнати, а от останалите две, говори само едната героиня.

Голяма част от текстовете в спектакъла на автора са прожектирани и така езикът се отчуждава и отнема като средство за комуникация, за което голям принос има и глухата актриса в представлението. На символно ниво неговорящата актриса Елизабет от „Персона“ се изпълнява в документалния образ актрисата без глас по рождение.

Целият наратив във филма е построен върху загадката на мълчанието и търсене на причините за него. Елизабет мълчи и се усмихва, защо – не е ясно, и тази неизвестност е ядрото на филма.



Образът на Острова с неговата пустота, камъни и дървета оживява в хореографирани движенчески партитури и така телата на актрисите се превръщат в скулпторните образи на дървета, храсти и камъни, в призраци на самотата.

Спектакълът е замислен като образователен проект, но надхвърля тази цел и достига до сложна постдраматична форма, построена на асоцитивен принцип, смесваща медии, мултиплицираща персонажите и внушаваща отсъствието на антагониста чрез пренастищане с присъствие на протагонисти и усвояване на режисьорското указание за „не-играене“.

Пета тема от Част втора на дисертационния труд представя личната творческа биография на автора, като в заключение обобщава, че всички описани характерни особености в стила на Бергман – търсенето на истината, на безусловния контакт с рецепиента и превръщането му в активен съучастник, изличаването на границите между театър и кино чрез обогатяване и вплитане на едното с другото, са в посока на собствените търсения на автора-докторант като режисьор и изследовател.

## Част трета

**Част трета** е свързана с проведено **собствено изследване** на театъра на Ингмар Бергман. Като начало тук са представени изследваните респонденти: Станка Калчева, Елица Матеева и Елена Панайотова.

Съществен елемент от част трета е анализът на резултатите от проведените интервюта, който интерпретира и анализира споделеното в интервютата със Станка Калчева, Елица Матеева и Елена Панайотова. Въпреки откровеността и скептичността на моменти, във връзка с проведеното интервю на актрисата Станка Калчева може да се каже, че в споделеното има много истина, донякъде – тъга и много въпроси, които могат да се зададат по отношение на театъра на Бергман у нас. Скептичността и незадоволителното усещане, че шведският режисьор като цяло липсва в България, произлизат и от факта, че той не присъства като личност и творец в обученията във висшите училища и актьорски школи у нас и реално много малко ценители и зрители могат да се докоснат до произведенията му извън киното.

Относно различното в интерпретацията на писаните преди години текстове в друга среда и тяхното представяне днес, Елица Матеева счита, че основната цел на една интерпретация не е да бъде непременно различна, а по-скоро занимаващите се с Бергман да се опитат опознавайки се, да надскачат себе си – чрез драматургията и текстовете на твореца.

Във връзка със специфичните техники, които Бергман използва в своето творчество и възможността за приложението им в работата на Елица Матеева, според нея тук става въпрос за по-скоро дисциплинарен модел на това, което прави – едно максимално откровение, дори с риск от известна доза раздразнение у зрителите. Един от трудните въпроси в интервюто за Елица Матеева е този, свързан със създадената от Бергман цяла шведска актьорска школа и какво всъщност от играта на неговите актьори може да послужи на българските им колеги. Тя счита, че като начало може би най-важното е да се промени целият български менталитет за и към света, който ни заобикаля, а скандинавската актьорска школа за родните ни театри е всичко това и още много други неща, които не могат да се назоват с думи.

Важността на казаното от режисьора Елена Панайотова се обуславя най-вече от факта, че тя създава театрален спектакъл вдъхновен и базиран на филма „Персона“, който прави революция в киното и за първи път използва в далечната 1966 г. преливането на едно лице в друго. Елена Панайотова намира кинематографичния език на Бергман за изключително интересен и вдъхновяващ. Според нея той е много талантлив разказвач на истории и средствата, които използва в киното са иновативни за времето си, като разширяват възприятието и разбирането за киноизкуство. Сценариите на Бергман за Елена Панайотова са изключително висока драматургия и третират общочовешки теми, като задават актуални и смислени въпроси свързани с битието и духа. Тя счита, че българският театър и до сега се е обогатявал от реализираните през годините спектакли по текстове на Бергман.

Изключително ценно за изводите на труда представлява споделеното от Елена Панайотова относно бергмановите техники, които я вдъхновяват – опита да се използва плавноста, с която понякога води разказа си и организира драматургичното си време; употребата от Бергман на близък план; създаването на втори и трети план в една сцена; работата му със светлина и сянка; употребата на музиката и монтажа.

### III. ИЗВОДИ И ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С над 50-те си игрални филма, около сто статии, четиридесет радиопредавания, около петнадесет телевизионни предавания, няколко оперни продукции и дори либрето принос към балета – без да споменаваме работата му като драматург, сценарист и автор на адаптации - Ингмар Бергман безусловно се доказва като „най-продуктивния и гъвкав режисьор“ (Törnqvist 1995, p. 12), който оставя огромно наследство за следващите поколения творци, анализатори и публики.

Стъпил на основата на Шекспир, Молиер, Гьоте, Ибсен или Стриндберг, които оказват огромно влияние върху театъра и киното му, Бергман създава своя авторски стил на повествовател, тълкувател и интерпретатор на големите и вечни въпроси на битието.

У нас Бергман е почетен за своя юбилей чрез множество събития и изяви. Това се явява и една чудесна възможност за популяризацията на режисьора в България и за развитие на българския театър именно чрез Бергман.

От направения анализ и собственото авторово проучване се вижда, че Бергман е значим за българският театър, защото продължава, надгражда и развива традицията на психологическия театър. Бергман внася силно екзистенциално съдържание, което е характерно за традициите на нордическата драматургия и култура.

Драматургичното поле на театъра у нас се обогатява тематично от 90-те години на миналия и началото на новия век именно чрез Бергман – той внася свой прочит на важните въпроси за личностните конфликти и вътрешносемейните отношения, за конфликтите на твореца и средата в която създава, за религията и отношенията с Бог, за реалността и илюзиите.

Бергман създава свой хибриден жанр – колаборация между театър и кино в едно. Филмите му са уроци и по „разкодиране“ на действието, не само като вътрешен живот, но и външно проявление. Работата му чрез детайли, планове, светлина и визуални решения е новаторска и ембематична.

Както самият той, така и неговият актьорски състав представлява една „школа по актьорско майсторство“. И не на последно място - авторефлексията на твореца през неговите произведения, едновременно автобиографични и общовалидни, също е впечатляваща и задава определен коридор на мислене и творчески инвенции.

Не винаги разбираан, отхвърлен от поколението след него заради обсебващото му присъствие в шведското кино, (Знеполски, 1969b) донякъде провален в немския си период в театъра, Бергман подава мощен импулс и мащабни инвенции.

След него се появява – като отрицание и боготворене едновременно, датското движение Догма 95<sup>12</sup>. Ларс фон Триер споделя, че е изгледал всички филми на Бергман, дори рекламите, които е снимал, че му е писал писма, на които никога не получил отговор. Триер признава, че Бергман е „света за мен“. (Magnusson, Pallas 2014)

Съвременната психотерапия твърди, че ефектът ѝ се случва в тишината, във времето след приключването на сеанса, в процеса на живеето след разговора. По същия начин въздействат и произведенията на Бергман – дори да няма регистрирана спонтанна реакция от срещата с неговото изкуство, то белегът от нея е безусловен. Ехото от срещата с Бергман може да отговори и със закъснение, но със сигурност ще прокънти.

При постановката „Гълбът“ на Патрик Зюскинд, реализан след първия „Изкуството да смяташ боклука под килима“, авторът въвежда фигурата на мълчащата жена (Снежина Петрова), която партнира на основния протагонист (Владимир Пенев). Дали подобен ход не е ехо от срещата с „Персона“ – едва ли можем да отговорим, но паралелът си струва да бъде направен. Така, след срещата си с Бергман, един автор остава белязан и Бергман винаги ще наднича от произведенията му, защото именно той открива и превръща в догма екзистенциалните тропи на XX век.

Изучаването на Бергман се явява път към осъзнаването ролята и функцията на изкуството през неговото философско измерение и полагането му в дискурса на митотворчеството.

На базата на това може да се каже, че работата върху произведенията на Ингмар Бергман и представянето им на българската театрална сцена е един от начините за обогатяване и надграждане на българския театър – както от гледна точка на традицията на психологическия театър у нас, така и по отношение на разширяване на тематичното изследователско поле, в което работят съвременните български творци и изследователи.

---

<sup>12</sup> През 1995 година водещите датски режисьори Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Кристиан Левринг и Сьорен Крах-Якобсен подписват манифеста за филмово творчество „Догма 95“. Киномовиението цели обновяване на съвременното филмово творчество, насочва се срещу растящото отчуждение от реалността в кината и забранява ефектите и техническия финес, илюзията и предвидимостта в драматургията.

Към този процес имат отношение не само драматурзи, режисьори, сценографи, актьори, но и театрални изследователи.

Във връзка с направеното проучване, може да се каже, че целта на дисертационния труд е постигната. Освен това поставената проблематика и анализ на творчеството на Ингмар Бергман, описаните театрални постановки на българска сцена (вкл. и чрез личен авторов опит) и представянето на собствено изследване на театъра на Ингмар Бергман на българската сцена, показва, че до много голяма степен са изпълнени задачите на дисертационния труд.

#### **IV. СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

**Основните приноси** в дисертационния труд са свързани с неговия теоретичен и практико-приложен аспект:

1. Направен е теоретичен модел на анализ чрез литературни, документални и научни източници. Това включва и ретроспекция в рамките на историческия подход, чрез представяне на изследователски обзор във връзка с проблематиката;

2. Систематизирани са ключовите факти и събития от живота, творчеството и работата на Ингмар Бергман, както на световната театрална и филмова сцена, така и през погледа на българските режисьори и театрали;

3. Изведени са ключови показатели и компоненти за избор на произведения на Бергман за целите на съвременните режисьори. Същото може да послужи при избор на Бергман за преподавателски обект, вкл. за университети и различни театрални процеси и съобразно тяхната специфика;

4. Представено е самостоятелно проучване в резултат от изследване по определени критерии, чрез които то се явява специфично от ъгъла на театралния режисьор и работата на Бергман на театралната сцена – нещо, което досега е правено само през призмата на филмовата критика;

5. Изследването може да послужи на студенти и преподаватели, на различни организации и хора, които обмислят варианти за развитие в областта на театралната режисура, както и на други заинтересовани от проблема страни.

В обобщение на направеното изследване върху театъра на Бергман, може да се заключи, че като цяло има една обща тенденция в произведенията на отделни автори,

режисьори, създатели да анализират подробно живота си, за да намерят ключа към своите произведения.

В случая с Ингмар Бергман, усвояването на връзката между неговия живот и работата му е неизбежна. Дори и един съвременен режисьор да се чувства несигурен по отношение на фантастичния, често демоничен и тъмен свят на творци като Бергман и трудността при работа с театъра на Бергман да е оправдана до известна степен, това представлява една от изключителните възможности театралите днес да надскочат собствените си рамки по темите на шведския режисьор като преминат по пътя на себепознанието и авторефлексията.

Потъването в дълбините на творбите му може не само да създаде път към популяризирането на Бергман в България, но и да бъде един иновативен подход, който да отключи нови въображения в тези, които се занимават с театър и кино, да отключи у тях скрити чувства и таланти, чието споделяне би допринесло за културното изграждане на публиките в България.

## V. БИБЛИОГРАФИЯ

### Източници на латиница:

*Auf der Suche nach Ingmar Bergman*, 2018 [film]. Directed by Margarethe von TROTTA, Bettina BÖHLER. 12 July 2018, Germany.

BERGMAN, Ingmar, 1973. *Bergman on Bergman*. ed. by Stig BJORKMAN, Torsten MANNS and Jonas SIMA. New York: Simon & Schuster. ISBN 0-671-21719-4.

BERGMAN, Ingmar, 1993. *The Best Intentions* [online]. New York: Arcade Pub [viewed 7 April 2020]. ISBN 978-162-8721-690. Available from: [https://www.goodreads.com/book/show/1664098.The\\_Best\\_Intentions](https://www.goodreads.com/book/show/1664098.The_Best_Intentions)

BOYERS, Robert, 1978. Bergman And Women. *Salmagundi* [online]. (40), pp.131-141 [viewed 7 April 2020]. JSTOR. ISSN 0036-3529. Available from: <https://www.jstor.org>

COWIE, Peter, 1992. *Ingmar Bergman: A Critical Biography*. London: Deutsch. ISBN 978-0-87910-155-8.

*Fanny and Alexander*, 1982 [film]. Directed by Ingmar BERGMAN. 17 December 1982, Sweden.

Ingmar Bergman the stage director, [2012]. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 7 April 2020]. Available from: <http://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-stage-director>

Ingmar Bergman the writer, [no date]. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 7 April 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-writer>

JACOBSSON, A., 2019. A Summary of the Ingmar Bergman Year. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 7 April 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/blog/summary-ingmar-bergman-centenary>

KANBY, V., 1993. A Bergman Memoir by Son and Father. *New York Times* [online]. 3 April 1993. [viewed 7 April 2020]. Available from: <https://www.nytimes.com/1993/04/03/movies/review-film-festival-a-bergman-memoir-by-son-and-father.html>

KOSKINEN, M., 1984. The Typically Swedish in Ingmar Bergman. *Chaplin*. (25), pp. 5-11

KOSKINEN, M. and J. HOLMBERG, 2006. Out of the past. Bergmans Musical Mathematics. *Filmkonst*. (105), pp. 26-36. ISSN 0015-1599.

MARKER, Frederick J. and Lise-Lone MARKER, 1992. *Ingmar Bergman: A Life in the Theater*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-5214-208-22.

MARKER, Frederick J. and MARKER, Lise-Lone, 2002. *Strindberg and Modernist Theatre: Post-Inferno Drama on the Stage*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-62377-3.

MELLEN, J., 1975. Cries and Whispers: Bergman and Women. In: *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*. ed by Stuart M. KAMINSKY. London-Oxford-New York: Oxford University Press. ISBN 978-0195019261.

SICLIER, Jacques, 1960. *Ingmar Bergman*. Paris: Éditions Universitaires.

SINGER, Irving, 2009. *Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher: Reflections on His Creativity*. Electronic books. [S.l.]: MIT Press. ISBN 978-0-262-26481-5.

SINGER, Irving, 2010. *Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film*. Cambridge, MA: The MIT Press. ISBN 978-0-262-51515-3.

SINNERBRINK, R., 2010. Irving Singer (2008) Cinematic Mythmaking: Philosophy in Film. *Film-Philosophy* [online]. vol. 14(1), pp. 377-386 [viewed 07 April 2020]. ISSN 1466-4615. Available from: <https://www.eupublishing.com/doi/pdfplus/10.3366/film.2010.0022>

SJÖGREN, Henrik, 2002. *Play and rage: Ingmar Bergman's theater 1938-2002*. Stockholm: Carlssons Bokförlag.

SONTAG, S., 2016. Persona: review by Susan Sontag. *Scraps from the loft* [online]. 16 October 2016. [viewed 07 April 2020]. Available from: <https://scrapsfromtheloft.com/2016/10/16/persona-review-susan-sontag/>

STEENE, B., 1972. *Focus on the Seventh Seal*. New York: Prentice-Hall. ISBN 978-0138-069-193.

Summer with Monika, 1953. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 07 April 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/summer-monika>

The Ghost Sonata, 2000. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 07 April 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/ghost-sonata-2>

The Ingmar Bergman Foundation, 2002. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 12 April 2020 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/ingmar-bergman-foundation>

THOMSON, D., 2012. *The Big Screen: the story of the Movies and what they did to us*. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN 978-0-374-19189-4.

TÖRNQVIST, E. and B. STEENE, eds., 2007. *Strindberg on drama and theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN 978-90-5356-020-4.

TÖRNQVIST, E., 1995a. *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs* [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press [viewed 12 April 2020 2020]. ISBN 978-905-3561-713. Available from: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/3509>

TÖRNQVIST, E., 1995b. Wild Strawberries (1957). In: *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs* [online]. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.112-128 [Accessed 12 April 2020 2020]. ISBN 978-905-3561-713. Available from: <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/3509>

*Trespassing Bergman*, 2013 [film]. Directed by J. MAGNUSSON and H. PALLAS. 28 August 2013, Italy.

Ingmar Bergman Archives, 2007. *UNESCO.org* [online]. [viewed 12 April 2020]. Available from: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-4/ingmar-bergman-archives/>

Ur-Faust, [no date]. *Ingmar Bergman* [online]. [viewed 14 April 2020]. Available from: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/ur-faust>

WILLIAMS, Holly, 2019. Why the Grand Guignol was so shocking. *BBC Culture* [online]. 5 March 2019 [viewed 15 April 2020]. Available from: <https://www.bbc.com/culture/article/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking>

АНДРЕЙКОВ, Тодор, 1993. Ингмар Бергман на 75. Та какво от това! И кой всъщност беше той? *Кино*. (3), с. 45-55. ISSN 0861-4393.

БАЙКОВ, Михаил, 2013. Фантазми по Бергман. *Литературен вестник* [онлайн]. год. XXII(10), с. 8 [прегледан 14 април 2020]. ISSN 1310-9561. Достъпен на: [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_1324.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1324.pdf)

БЕРГМАН, Ингмар, 1995. *Латерна магика: [Автобиогр.]*. София: Хемус. Поредица Огледала. ISBN 954-428-102-9.

БЕРГМАН, Ингмар, 2000. *Родени в неделя*. София: Хемус. Поредица Наниз. ISBN 954-428-205-X.



БЕРГМАН, Ингмар, 1969а. Как делается фильм. В: Р. СОБОЛЕВ, В. ДЕМИН и Ю. БЕЛОУСОВ, сост. *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 243-250.

БЕРГМАН, Ингмар, 1969б. Демократический театр. В: Р. СОБОЛЕВ, В. ДЕМИН и Ю. БЕЛОУСОВ, сост. *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 254-256.

БЕРГМАН, Ингмар, 1969в. Мечты художника. В: Р. СОБОЛЕВ, В. ДЕМИН и Ю. БЕЛОУСОВ, сост. *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 250-253.

БЕРГМАН, Ингмар, 1984. *Лице срещу лице: Киноповести*. София: Народна култура.

БЕРГМАН, Ингмар, 2004. *Образи*. София: Хемус груп. ISBN 954-758-012-4.

БЕРГМАН, Ингрид и Алън БЪРДЖЕСТ, 1989. *Моят живот: [Мемоари]*. София: Наука и изкуство.

БИКОВ, Коста, 2014. Гражданинът кино. *Youtube.com* [онлайн]. [прегледан 15 април 2020].  
Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=eiX0hv2YGjY>

ВАСБЕРГ, Йоран, 1999. С чувство за пространство. *Литература*. (21), с. 95-97. ISSN 1310-6988.

ГАНЧЕВА, Васа, 1995. Ингмар Бергман - между образа и словото. В: *Латерна магия*. София: Хемус, с. 299-304. Поредица Огледала. ISBN 954-428-102-9.

ГАНЧЕВА, Вера, 2001. Ретроспекция в бъдещето. Ингмар Бергман като писател. *Литературен форум* [онлайн]. год. I(442) [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-2153. Достъпен на:  
<https://www.slovo.bg/old/litforum/101/vgancheva.htm>

ГАНЧЕВА, Васа, 1981. Отново Ингмар Бергман или театрален маратон в Мюнхен. *Народна култура* [онлайн]. год. XXV(24), с. 4 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на:  
<https://newspaper.kultura.bg/media/file/phpQLEj8p5035.pdf>

ГЕССЕ, Герман, 1977. *Избранное*. Москва: Худ. литература.

ДЕЧЕВА, Виолета, 2002. Театралната 2001. *Култура* [онлайн]. год. XLVI(3), с. 5 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/6331>

ДОБЧЕВ, Иван, 1993а. Ингмар Бергман на 75. Може ли някой да види смъртта отзад. *Кино*. (3), с. 45-55. ISSN 0861-4393.

ДОБЧЕВ, Иван, 1993б. „Камбаните бият“. *Век 21*. год. IV(28), с. 1, 9. ISSN 0861-1254.

ДОННЕР, Йорн, 1969. Лицо дьявола. В: СОБОЛЕВ, Р., В. ДЕМИН и Ю. БЕЛОУСОВ, состав. *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 37-47.

ЕДСТРЬОМ, Мауриц, 1969. „Персона“ - победа Бергмана над „молчанием“. В: СОБОЛЕВ, Р., В. ДЕМИН и Ю. БЕЛОУСОВ, состав. *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 115-118.

ЕРНВАЛ, Пия, Турбюрн ЕРНВАЛ и Геновева ДИМИТРОВА, 2004. „Сарабанда“ е тоталният епилог на Бергман [интервю]. *Култура* [онлайн]. год. XLVIII (43), с. 5 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10337>

ЗНЕПОЛСКИ, Ивайло, 1969а. Тревожните въпроси на Ингмар Бергман. В: *Актуалното кино*. София: Наука и изкуство, с. 106-108.

ЗНЕПОЛСКИ, Ивайло, 1969б. Бунтът на „Х поколението“. В: *Актуалното кино*. София: Наука и изкуство, с. 144-185.

ЗНЕПОЛСКИ, Ивайло, 1992. *Катастрофата като филмова метафора*. София: Наука и изкуство. ISBN 954-02-0071-7.

ЙОЗЕФСОН, Ерланд, 1999. Веселата поляна на Ингмар. *Летература*. (21), с. 94-95. ISSN 1310-6988.

ЙОНЧЕВА-ДАНИЛОВСКА, Зорница, 2007. Ингмар Бергман (14.07.1918 – 30.07.2007). *Култура* [онлайн]. год. LI(30), с. 12 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/13266>

ЙОНЧЕВА-ДАНИЛОВСКА, Зорница, 2004. Великата мрачна шведска тишина. *Кино*. (6), с. 15-18. ISSN 0861-4393.

ЙОТОВА, Рени, 2009. Мълчанието на Бога във филмовата естетика на Ингмар Бергман. *Християнство и култура* [онлайн]. год. XX(45), с. 117-125 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 1311-9761. Достъпен на: <http://www.hkultura.com/issue/2009/45/>

КАЛИНИНА, Екатерина А., 2015. Музыка И. С. Баха в творчестве Ингмара Бергмана. *Music Scholarship= Музыка в системе культуры* [online]. vol. 18(1), pp.16-19 [viewed 15 April 2020]. EBSCO. ISSN 1997-0854. Available from: <https://www.ebsco.com/>

КАЛИНИНА, Екатерина А., 2010. *Музыка в творчестве Ингмара Бергмана* [автореферат дисертации]. [онлайн]. Москва: Государственный институт искусствознания [прегледан 15 април 2020]. Достъпен на: <https://www.dissercat.com/content/muzyka-v-tvorchestve-ingmara-bergmana>

КАПРИЕВ, Георги, 2016. Когато докажеш повече от нужното. *Култура* [онлайн]. год. 5 (3107) [прегледан 15 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/24360>

КАРАМФИЛОВ, Ставри, 1993. Ингмар Бергман на 75. Състоялото (несъстояло) се докосване. *Кино*. (3), с. 45-55. ISSN 0861-4393.

Кинофорум Моят филм: „Фани и Александър“. Изборът на Виолета Дечева [видео]. *Youtube.com* [онлайн]. [прегледан 08 април 2020]. Достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=R3paFiINwBg>

КИРКЕГОР, Сьорен, 1991а. *Избрани произведения*. Т. 1. София: Народна култура.

КИРКЕГОР, Съорен, 1991б. *Избрани произведения*. Т. 2. София: Народна култура.

КЛЕБЕРГ, Ларс, 1997. Драматургия шведской семьи. В: *Все дни, все ночи*. Москва: ТОО „Новое литературное обозрение”.

КОЛЕКТИВ, 2008. История на световното кино-1945-2000. В: *Бергман*. Аскони-издат. с. 617–639. ISBN 978-954-322-292-6.

КОРНАЦКИЙ, Николай, 2018. Бергман и Россия. Что остров Форё может рассказать о своем великом обитателе. *Известия* [онлайн]. [прегледан 15 април 2020]. Достъпен на: <https://iz.ru/765399/nikolai-kornatskii/bergman-i-rossiia>

КОСКИНЕН, М., 2004. Типично шведското при Ингрид Бергман. В: *Фестивал на Бергман*. София: Бояна филм, с. 8-9.

ЛЕМАН, Ханс-Тийс, 2015. *Постдраматичният театър*. София: Нов български университет. ISBN 978-954-535-879-1.

МАНОВ, Божидар, 2007. Пътят „От страницата към екрана”. *Литературен вестник* [онлайн]. год. XVII(41), с. 6 [прегледан 15 април 2020]. Достъпен на: [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_951.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_951.pdf)

МАРИЯНСКА, Еми, 2018. Парижкят театър на ужаса „Гран-Гиньол” бил на върха на славата цели 65 години. *Impressio.bg* [онлайн]. [прегледан 15 април 2020]. Достъпен на: <https://impressio.dir.bg/nostalgia/parizhkiyat-teatar-na-uzhasa-gran-ginyol-bil-na-varha-na-slavata-tseli-65-godini>

МАРКЕР, Л. и Ф. МАРКЕР, 1985. Два интервю. В: *Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино: сборник*. Москва: Радуга, с. 7-44.

МАРКОВ, Георги, 2016. Шеповете и виковете на Ингмар Бергман. В: *Ходенето на българина по мъките*. София: Фондация „Комунитас”, с. 263-270. ISBN 978-619-224-000-4.

НАЙДЕНОВА, Вера, 2007. Истинският край на „Олимпийското кино“. *Кино*. (5), с. 2-3. ISSN 0861-4393.

НИКОЛОВА, Румяна, 2016. „Сарабанда” на Ингмар Бергман в театър 199. *Литературен вестник* [онлайн]. год. XXV(8), с. 8 [прегледан 15 април 2020]. ISSN 1310 - 9561. Достъпен на: [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_1478.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1478.pdf)

КАЗИМИРОВСКАЯ, Наталья и Свен НЮКВИСТ, 2008. Свен Нюквист: Я получил такие возможности в работе, каких никогда раньше не имел [интервю]. *Сеанс* [онлайн]. 18 юни 2008. [прегледан 8 април 2020]. Достъпен на: <https://seance.ru/articles/sven-nyukvist-yapoluchil-takie-vozmozhnosti-vrabote-kakih-nikogda-ranshe-ne-imel/>

ПЕНЕВА, Елена, 2009. в "Изкуството на семейния живот или как да живеем заедно по Ингмар Бергман в спектакъла „Изкуството да смяташ боклука под килима“. *Dnes bg* [online]. 17 февруари 2016. [прегледан 16 април 2020]. Достъпен на: <https://www.dnes.bg/underground/2009/03/26/izkustvoto-na-semeiniia-jivot-video.68328><https://www.dnes.bg/underground/2009/03/26/izkustvoto-na-semeiniia-jivot-video.68328>

*Персона*, 1966 [филм]. Режисьор Ингмар БЕРГМАН. АВ Svensk Filmindustri. 18 октомври 1966, Швеция.

ПЕТРОВ, Емил, състав., 1967. *Избрани сценарии на световното кино*. София: Наука и изкуство.

ПЕТРОВ, Емил, състав., 1972. *Мисли за киноизкуството: Антология*. Т. 1. София: Наука и изкуство.

ПЕТРОВА, Никеа, 2016. В „Часът на вълците“. *LoveTheatre.bg* [online]. 17 февруари 2016. [прегледан 16 април 2020]. Достъпен на: <https://lovetheater.bg/v-chasat-na-valtsite-7308/>

ПИРОЗОВА, Гургана и Елена ПАНАЙОТОВА, 2008. Нямам време да правя компромиси: [Спектакълът] „Замлъкване“ [по филма на Ингмар Бергман в театър „Сфумато“]. *Дневник*. год. VIII (196), с. 19. ISSN 1311-7661.

ПОПИЛИЕВ, Ромео, 1993. Тихи напрежения, напрегнат интерес: „Падането на Икар“ по Радичков и Бергман в „Сфумато“, режисьор Иван Добчев. *Демокрация*. год. IV(70), с. 4. ISSN 0861-1076.

ПОПИЛИЕВ, Ромео, 2002. Театър 199 - 2001. Есенна соната. *Театър*. год. LVI (5–6), с. 9-11. ISSN 0204-6253.

РАДИЧКОВ, Йордан, 2001. Вие гоните самотата: Писмо на Йордан Радичков до Театър 199 [във връзка с пиесата „Есенна соната“ от И. Бергман, режисьор М. Киселов]. *24 часа*. год. X(26), с. 10, 11. ISSN 0861-4067.

РЕЗНИЧЕНКО, Иларион, 2019. Ингмар Бергман: незавершено детство. *Academia.edu* [онлайн]. [прегледан 16 Април 2020]. Достъпен на: <https://www.academia.edu/39769007/>

САЛАЕВ, М., 2020. Свен Нюквист. *Media-Shoot* [онлайн]. 17 януари 2020. [прегледан 16 април 2020]. Достъпен на: <http://media-shoot.ru/publ/17-1-0-383>

СОЛОВЬОВА, М., 2018. Кинематографическая саморефлексия: классификация видов. *Вестник ВГИК*. год. 2(36), с. 85-94.

„След репетицията“ на Бергман - „театър за театъра“, 2018. *Impressio* [онлайн]. 10 януари 2018 [прегледан 16 април 2020]. Достъпен на: <https://impressio.dir.bg/stsena/sled-repetitsiyata-na-bergman-teatar-za-teatara>

СУРКОВА, О. Е., 2005. *С Тарковским и о Тарковском*. Москва: Радуга.

Събитията от деветия ден, 2009. *Сцена на кръстопът* [онлайн]. [прегледан 16 април 2020]. Достъпен на: <https://bit.ly/3adYJ3a>

ТРИФОНОВА, Лилия, 2017. Анимата: фигурка в джоба на Пабло. *Международен филологически форум* [онлайн]. [прегледан 14 април 2020]. Достъпен на: <https://philol-forum.uni-sofia.bg/animata-figurka-v-dzoba-na-pablo/>

УЛМАН, Лив, 2018. *Промяна*. София: Колибри. ISBN 978-954-529-327-6.

УЛМАН, Лив, 2004. *Промяна*. София: Колибри. ISBN 954-529-327-6.

УТИЛОВ, В. и др., 2008. Бергман. В: *История на световното кино-1945-2000*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”: Аскони-Издат, с. 617-639. ISBN 978-954-322-292-6.

ФИЛИПОВ, И., 2004. Ингмар Бергман -The Master of Puppets. *Култура* [онлайн]. (44), с. 9, 19 ноември 2004. [прегледан 14 април 2020]. ISSN 0861-1408. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10374>

ЦАНЕВА, С., 2012. Ингмар Бергман Геният на скандинавското кино. *Другото кино* [online]. 26 юни 2012 [прегледан 8 април 2020]. Достъпен на: <http://drugotokino.bg/content/ingmar-bergman?tid=5>

ЦВЕТКОВА, Виолета, 2019. Бергман според Крис Шарков. *Business BGlobal.bg* [онлайн]. 12 октомври 2019 [прегледан 8 април 2020]. Достъпен на: <https://bit.ly/3mQ34Pa>

ШЕЙН, Хари, 1969. Поет Бергман. В: *Ингмар Бергман: сборник*. Москва: Искусство, с. 98-102.

## VI. СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ НА АВТОРА

1. Шпатова, Десислава. Театралното творчество на режисьора Ингмар Бергман. Годишник на департамент „Масови комуникации“. София : НБУ, 2018. – с. 143-157.

2. Шпатова, Десислава. Ингмар Бергман: от детската стая до световната сцена. София : списание АРТизанин, брой 16 / 2019.

3. Шпатова, Десислава. Мемоарите на Ингмар Бергман – другото лице на гения. III Млад научен форум за театър кино, сцена, и визуални изкуства – 8 юни 2019 – в печат.